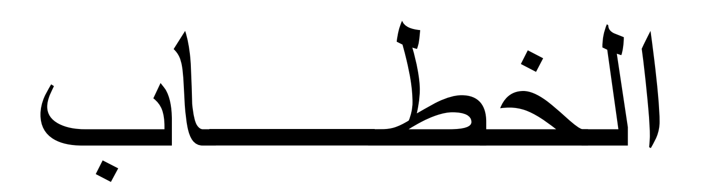


دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو-



للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري – تيزي وزو–
Tél fax: 026 21 32 91
Email:elxitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 – 2006
ISSN : 11-12 7082

العدد 11

جوان 2012

قواعد النشر

1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من قبل في مجال تحليل الخطاب.
2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر البحث.
3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.



كلمة المخبر

إن السعي إلى جعل الدراسات العلمية تستوفي شروطها المنهجية والمعرفية، لا بد أن يرتكز على شروط تنسجم مع الأهداف التي يقتضيها البحث العلمي في الوقت الذي تحاول فيه هذه الدراسات أن تتجنب المزالق التي تسقط صاحبها في اللفظية التي تغيب الرسالة العلمية أو الخلل المنهجي الذي يحول دون تبيّن تلك الرسالة. ومخبر تحليل الخطاب يسعى في كل مرة أن يتجاوز مثل هذه المحاذير فينتقي، ما أمكن، البحوث التي تستجيب أو تقارب الاستجابة للشروط المعرفية والمنهجية.

يقوم هذا العدد من مجلة "**الخطاب**" على بسط مجموعة من الأفكار التي اشتغل أصحابها من خلالها على قضايا معرفية تستجيب للتوجهات المعاصرة في تحليل الخطابات، وسيتبيّن القارئ من متابعة تلك القضايا أن البحوث المدرجة تحاول أن تبلغ تحقيق الشروط المذكورة آنفا، من ذلك مثلا تجلي الرؤية المعرفية في البحوث التي قارب فيها أصحابها الجانب المعرفي والتداولي والفضاء الذي احتله التأويل في تحليل هذين الجانبين ما يعني أن أغلب البحوث المدرجة استقت طروحاتها من العلوم المعرفية الحديثة وذلك من أجل إبراز دور التأويل في الكشف عن كيفية اشتغال الأنساق.

كما يتلمس القارئ أيضا نوعا من الانسجام بين الدراسات، والبحوث المترجمة، والدراسات باللغة الأجنبية مما يعكس التكامل المعرفي، من جهة، والتواصل الذي يسعى مخبر تحليل الخطاب من خلال مجلته أن يحدثه بين الباحثين في توجيه انشغالاتهم وجعلهم يتابعون التحولات المعرفية، من جهة أخرى، وذلك من خلال توجه مشترك بغية تحقيق الرؤية الشمولية والتعاون على خلق معرفة مشتركة والإسهام بها في الفعل الثقافي الكوني بكل جدارة.

أما مكسب المجلة من كل هذا ، فيكمن في تجاوز الحالة الرومانسية والانطباعية التي مازال البحث العلمي في كثير من جامعاتنا يرزخ تحتها ، ومن ثمة ، محاولة ترسيخ رؤية جديدة ومتجددة ومتفاعلة مع معطيات المعرفة المعاصرة التي يعيشها البحث العلمي.

وعلى الرغم من أن تحليل الخطاب في الثقافة العربية اليوم ما زال يبحث عن الطرق التي يتم بها استيعاب التطورات المتسارعة لمختلف مجالاته ، في الوقت الذي يحاول فيه البعض أن ينشغلوا بقضايا التأصيل وذلك بالرجوع إلى التراث لاكتشاف مرتكزات تماثل أو تختلف عن جملة الأسس التي يقوم عليها تحليل الخطاب عند الغرب، على الرغم من ذلك، فإنه لا بد من الإقرار أن الانفتاح الحاصل على المعارف المختلفة والتطورات التي ارتبطت بالعلوم التي استندت إليها يجعل الباحث العربي يعيش حالة من الارتباك أمام التحوّل السريع لهذه المعارف ومحاولة تمثل خلفياتها واستثمار آلياتها المنهجية ، ما يعني أن هناك إشكالات جوهرية تجعلنا ، على الرغم من تفاؤلنا بما ينتج هنا وهناك، نبحث دوما عن إجابة لإشكالية ما فتئت تتردد في الثقافة العربية والمتمثلة في البحث عن تحقيق المعادلة الكبرى التي تتقاسمها ثلاثة أطراف هي **التحصيل والتوصيل والتأصيل** على حد تعبير طه عبد الرحمن.

آمل أن يجد قارئ هذا العدد مضمونا علميا يوافق تطلعاته وطرحا منهجيا لا يربك توقعاته. والله ولي التوفيق.

مديرة المخبر

د.آمنة بلعلى

كلمة العدد

لم نتوقف في الأعداد السابقة عن التأكيد على الأهمية التي تكتسبها المقالات التي تنفرد بنشرها مجلة الخطاب. وتفرض اللحظة الراهنة ضرورة استقصاء أعدادها السابقة، والتساؤل عن قيمتها المعرفية والمنهجية، والبحث عن آفاقها المستقبلية المحتملة. ونعد محاولة القائمين عليها التحكم في آليات اشتغال الخطاب، سبيل إقامة مشروع قراءة يحدد هويتها ويرسم معالم خط سيرها. لقد حققت المجلة في رحلتها منذ سنة 2005 إلى اليوم تطورا نوعيا كان القول الفصل فيه، أولا، للممارسة والتجربة، وثانيا، لطبيعة المقالات المنشورة ومصداقيتها. وثالثا، للعلاقة القائمة بينها وبين كتابها وقرائها. كما أن تطورها جعل منها المجلة القادرة على طرح مختلف التساؤلات الخاصة بحاجتها إلى مقاربات مستقبلية نتمنى أن تكون، على مستوى آخر، أعم وأعمق.

لقد استطاعت مقالات هذا العدد أن تلامس العديد من جوانب تحليل الخطاب، ولم تجعل من هذه الملامسة مادة للاستهلاك، فحسب، بل استطاعت أن تجعل منها مشكلة الباحث الذي يسكنه هاجس الأسئلة التي تستدعي أجوبة جديدة، سواء تعلق الأمر بالتراث العربي أو بالفكر الحديث والمعاصر. كما أسهم تطور المجلة عبر هذه السنين في تحويل النظرة إلى المفاهيم الحاملة لتحليل الخطاب: خصائص الخطاب، إشكاليات الخطاب، مناهج تحليل الخطاب.

وبالتأكيد فإن انفتاح المجلة على ما لحق الفكر العربي الحديث ومناهج مقاربة الخطاب من تطور قد أسهم في بلورة مسار بحث مزدوج تتحرك فيه المجلة اليوم: فهي، من جانب، تعكس تحول المجلة ذاتها نحو انتقائية يراعى فيها خصائص العقلية العلمية القادرة على تقديم قراءة نقدية لأهم الآليات التي أفاض الحديث عنها أشهر وأبرز منظري تحليل الخطاب. وهي، من جانب آخر، سبيل إقامة صلات أخرى مع محطات هامة في تحليل الخطاب، الهدف منها إبراز عمق التحولات التي عرفتها مفاهيمه، وطرائق اشتغاله، وسبل تلقيه وتداوله.

ومن هنا يدعونا الأمل في تنويع طرق استحضار مختلف النظريات الأصيلة، وآلياتها الإجرائية، وتمثل أسئلتها تمثلا صحيحا وراقيا، والدفع بها نحو طرح أسئلة إشكالية مرتبطة بمستويات التحليل، وكفايتها في التعاطي مع مختلف الخطابات، وقدرتها على مواجهة المعنى بمختلف أقطابه ومقاصده. بمعنى السؤال عن إمكانية صياغة فرضية ترتبط بالراهن، والاجتهاد في تصور إمكانية لبداية ثانية تبرز ملامح التوجه الجديد في تحليل الخطاب.

إننا نثير بهذا المعنى، جدلا بين تاريخ نظريات تحليل الخطاب، والتسلح بما جاءت به تلك النظريات من معارف جديدة، وما صاغته من أدوات منهجية، قصد الكشف عن معاني الخطاب، وتجاوز كل المقاربات التقليدية الانطباعية. مما يسمح لنا الاعتقاد بولادة جديدة للمجلة، نشعر فيها، وبوساطتها، بالقدرة على طرح أسئلة جديدة تتجاوز الأجوبة القديمة، التي لم تعد لها أهمية، لا في ذاتها، ولا في أي علاقة لخط المجلة بها أي نوع من العلاقة. فنحن إذا استعدنا تاريخ المجلة، فربما نستعيد منظومات فكرية متنافسة، معرفية ومنهجية، ويمكننا ابتداءً من هذا العدد، أن نفكر في المقالات التي تنشر انطلاقا من زخم معرفي ومنهجي يتسابق لتقديم أجوبة نسقية، وحلول مُسندة إلى قضايا جوهرية في الخطاب، ونشاهد بأم أعيننا احتضار أعمال تعتمد منهجية تبرز هيمنة بدائية في الطرح وعمومية في الشرح والتحليل بارزتين. ومن هنا يحق لنا القول ابتداءً من الآن، وبدون تردد، إن مجال البحث والتحليل هو لمقاربات تتسم بعلمية تقطع مختلف أنواع الصلات بالانطباعية وأحكام القيمة، لتحاول الإمساك بالخطاب في جدليته، وتشابكه، وصلاته بالعلوم والنظريات الحديثة والمعاصرة. وهذا ما نتمنى أن تكون عليه المجلة مستقبلا، فشكرا للمساهمين في هذا العدد.

رئيس التحرير

د.بوجمعة شتوان

دراســــــــــات

القدرة النصية: مقاربة تعريفية عامة

أ. سعيد أراق (المغرب)

في مجال العلوم الإنسانية بشكل عام، يشتد عود التخصصات المعرفية كلما ترسخت قدرتها على نحت مفاهيمها الخاصة، وبناء شبكة مصطلحاتها، من أجل توظيفها إجرائيا، وتحويلها إلى آلية اشتغال وبحث واستقصاء. ويمكن القول إن العلوم الإنسانية ليست في نهاية المطاف إلا شبكة من المفاهيم والمصطلحات وهي في حالة توظيف واستنفار وتجل واشتغال؛ فعلم النفس الفرويدي مثلا ليس سوى الكثافة النظرية المترتبة معرفيا عن اشتغال مفاهيم الوعي واللاوعي والليبيدو، بدون هذه المفاهيم لم يكن بإمكان علم النفس الفرويدي أن يحقق هويته النظرية والمعرفية التي عُرف بها، وما زال يعرف بها إلى حد الآن؛ إن" المفهوم الدقيق والواضح، والكلمات المفهومة هما الشرطان الضروريان لإخراج الأفكار إلى حيز الوجود[1]" كما يقول جوزيف جوبير Joseph Joubert.

لكن المفاهيم ليست أفكارا بالمعنى المباشر للكلمة، بل هي فرضيات معرفية أو مبادئُ نظريةٌ توجِّه الفكر، وتضبط مجال ومستويات احتكاكه بموضوعه؛ فمفهوم "اللانهائي" مثلا اقتضته حاجة إنسانية وأنطولوجية للدلالة على "الكائن الذي لا يمكن أن نتصور وجود كائن أكبر منه"، وقد تحول هذا المفهوم في التقليد المسيحي إلى مجال للتفكير اللاهوتي، وأَوَّلَهُ القديس أنسيلم saint Anselme بأنه مفهوم دال دلالة حصرية على الذات الإلهية[2]، ثم استعارت الرياضيات هذا المفهوم لبناء فرضيتها حول "اللانهائي الرياضي"

l'infini mathématique. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لمفهوم "اللانهائي"، فإن مفهوم "الإلكترون" بدوره ليس إحالة على واقع عيني ويقيني متحقق تجريبيا، لكنه يمثل فرضية معرفية توفر الإمكانية الإجرائية اللازمة لبناء النظريات العلمية.

إن مفهومي "اللانهائي" و"الإلكترون" مفهومان ينطويان على حمولة ميتافيزيقية واضحة، ورغم ذلك يستعملان في الرياضيات والفيزياء، لأن بدون هذا النوع من المفاهيم لا يتاح للعلوم أن تسبر غور العلم، أو تضطلع بكشف خفايا المعرفة.

وفي مجال العلوم الإنسانية، لا يمكن للفكر كذلك أن يتعرف على شواهده، ويتحقق من آثار حركته أو سكونه إلا بتوليد وحصر المفاهيم الدالة عليه، والفاعلة به وفيه، لذلك كله كانت المفاهيم ضروريةً لكل أشكال العلوم والمعارف الإنسانية، لأن العلم حين يُوَلِّدُ مفهوما جديدا يكون - في واقع الأمر- بصدد طرح إمكانية جديدة للمعرفة، والوعيِ المستجَدِّ بالظواهر، والإدراكِ المُستَأنَفِ للأشياء، وربما تكون لهذه الفكرة علاقةٌ بما قاله ألبير جاكار Albert Jacquard : "إننا لا نرى العالم بأعيننا، لكننا نراه بمفاهيمنا(3)".

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن التفكير في المصطلحات التي نصادفها في المجال الذي نحن بصدده، وهو مجال تحليل الخطاب، قد يفتح الباب أمام بعض التساؤلات التي نطرحها هنا على سبيل الدفع بالمستويات الإشكالية إلى أقصى حدودها فحسب، أي دون الخوض في محاولة الإجابة عنها، لأن مدار هذا المقال يظل مدارا ضيقا يتمحور حول التعريف بمفهوم القدرة النصية، مع فتح بعض الأقواس الإشكالية الموازية كلما تطلب الأمر ذلك، ومن بين هذا التساؤلات: هل تحليل الخطاب تحليل بالمفاهيم أم تحليل للمفاهيم؟

وبمعنى آخر: هل تحليل الخطاب يبني خطابه باعتباره خطابا بانيا للمفاهيم أم خطابا مفككا للمفاهيم؟ هل القدرة النصية قائمة قيام تحقق أم قيام تمثل وافتراض؟ ألا يحتاج مفهوم القدرة نفسه من حيث هو خطاب إلى مقاربة جدية تقوم بتحليل خطابه، والكشف عن خلفيات تشكله، ودلالة كل ذلك على المستوى الإبستمولوجي المرتبط بمجال التفكير اللساني واللغوي بوجه عام؟

لعل هذه الأسئلة تؤكد أن مفهوم القدرة النصية لا يمكن الإمساك به وفهمه إلا بالكشف عن علاقته القائمة أو المفترضة بفلسفة علوم اللغة، وبالفتوحات اللسانية الجديدة التي استمدت بعض فرضياتها من مجال الفلسفة، ومجال علم النفس الإدراكي، وسوسيولوجيا التواصل، والدراسات الثقافية cultural studies الخ، لكن هذا المستوى الإشكالي ينفتح على مسارات نظرية وتحليلية تتجاوز إطار هذا المقال، لذلك سنكتفي هنا بالوقوف عند التعريف بمفهوم القدرة النصية، وعلاقتها بلسانيات النص وتحليل الخطاب.

هناك ملاحظتان قد تستوقفان كل من يلج مجال تحليل الخطاب ولوج فضول أو استقصاء:

1- تحليل الخطاب مجال معرفي جديد، ويبني خطابه المعرفي عبر شبكة واسعة من المفاهيم، لكنها ليست مفاهيم جديدة، بل مفاهيمَ قديمةً خاضعةً لإعادة الطرح والتوظيف؛ إنها ذلك القديم وقد تَحَلَّى من جديد بعنفوان مستعاد.

2- مفاهيم تحليل الخطاب مفاهيم متحفزة ومشرعة على مدارات واسعة جدا، لدرجة يصعب معها استقصاء حدود المجال المعرفي الدالة عليه، لكن المفارقة هي أن تحليلَ الخطاب يبدو أحيانا أوسع مدى من مفاهيمه، ربما لأن مجال الخطاب ليس مجال المعرفة النصية المحدودة والجزئية، بل هو مجال المعرفة التي تدرس الإنسان باعتباره ظاهرة قولية كلية.

لكن ما يهمني في هذا المقال هو طرح تحليل الخطاب عبر مدخل نظري محدود جدا هو مدخل "القدرة النصية"، من خلال السؤالين المتداخلين التاليين:

–ما هو مفهوم القدرة النصية؟

–ما هي علاقتها بلسانيات النص أو تحليل الخطاب؟

–ما هو إطارها الإشكالي والفلسفي العام ؟

تؤكد فيرونيك كاسطيلوتي Véronique Castellotti في مقال لها يحمل عنوان "مفهوم القدرة في اللغة" La notion de compétence en langue أن حين نبحث عن تعريف لمفهوم القدرة، نلاحظ أن الباحثين والدارسين لا يتفقون حول تعريفه تعريفا موحدا حتى داخل نفس الحقل الدراسي[4]، ونجد نفس الرأي تقريبا عند بيرنار هيلو Bernard Hillaud الذي يقول: "إن تحديد مفهوم القدرة ما زال إلى حد الآن غير يقيني، كما أن استعمال هذا المفهوم يخلق نوعا من الحرج، ويعطي الانطباع أن الأمر يتعلق بشطط في استعمال اللغة حين نتحدث عن مفهوم يدركه الجميع حدسيا، لكن ليس بإمكان أيِّ أحد أن يتحدث عنه بوضوح تام. إن مفهوم القدرة غامض، ويحتاج إلى توضيح، خاصة أن الاستعمال الإجرائي لهذا المفهوم يميل إلى الانتشار في شتى المجالات ذات الصلة بالنشاط الاجتماعي[5]"

ولاشك أن الاختلاف في تعريف مفهوم القدرة، يجعل منه مفهوما متعدد الحقول الدلالية، ويقع في مفترق تخصصات متباينة، وهذا يقودنا إلى استحضار الربط الذي أقامه فانسون كوفمان Vincent Kaufmann بين المفهوم المتعدد الدلالات والمعرفة المتشظية[6] savoir émietté، فكلما غطى المفهوم مدى دلاليا متباينا وموسعا، كلما كانت طاقتُه الدلاليةُ التمثيلية تعكس واقعًا معرفيًا قائمًا على تشطير المعرفة، وإحداث قطائعَ وحدودٍ بين مكوناتها المترابطة، مما

يوحي بأن المفهوم ينطوي على تناقضات داخلية يصعب حسمها معرفيا، لكن هذه القضية تظل في كل الأحوال مرتبطةً بواقع معرفي قائم في مجال العلوم الإنسانية بشكل عام، وهي قضية لا تهمنا في هذا السياق إلا من زاوية التدليل –بشكل عابر– على أن مفهوم القدرة يظل مفهوما إشكاليا بدون شك.

وإذا حاولنا ربط مفهوم القدرة بمرجعية معرفية تناسب موضوع هذا المقال، يمكن القولُ بدون تردد إن مفهوم القدرة يأخذنا مباشرة إلى النحو التوليدي الذي يفترض أن "السلوك اللساني للمتكلم المستمع يتحدد عبر مفهومين متلازمين هما: القدرة compétence، أو المعرفة اللسانية التي يتوفر عليها المتكلم المستمع، والإنجاز performance أو التحقق الملموس لهذه المعرفة اللسانية في سياق الأوضاع التواصلية، سواء تعلق الأمر بالإرسال (الذات تنشئ جملا) أو التلقي (الذات تفهم جملا) [7]".

وعلى هذا الأساس، فإن مفهوم القدرة تَأَصَّلَ معرفيا في حقل اللسانيات التوليدية، ودل عند شكومسكي على "القدرة على إنتاج جمل وفق نموذج نحوي grammatical، وتمييز الجمل غير النحوية a-grammatical التي قد تحضر في الجمل التي يرسلها الآخرون[8]".

وتؤكد ماري فرانس إيرليش Marie-France Ehrlich أن أنحاء النص التي تطورت في ألمانيا من خلال أعمال هايدولف Heidolph (1966)، وإيزنبيرغ Isenberg (1968)، قادت إلى الانتباه إلى أن "نحو الجملة عاجز عن تفسير بعض الظواهر التي تتدخل في بناء متوالية من الجمل، مثل الإحالة القبلية أو التعريف أو التقديم والتأخير، الخ، فظهرت الحاجة إلى وصف البنية العامة للنص، مع افتراض وجود قدرة نصية عند المتكلم المستمع...وقد توجهت هذه الأعمال الأولى

المتعلقة بنحو النص إلى استيحاء أعمال شومسكي، ونتائج الدراسات المتعلقة بالدلالة التوليدية[9]".

لقد نتجت لسانيات النص (التي سميت في البداية بـ"نحو النص") عن رغبة الباحثين في الخروج من إطار الجملة الذي كانت لسانيات دوسوسير تشتغل داخله، والانتقال إلى ما كان باختين يسميه (تركيب الكتل اللفظية الكبرى)[10] la syntaxe des grandes masses verbales ، وكان هذا الانتقال بمثابة تحول وانتقال من مستوى الجملة التي تمثل وحدة قابلة للوصف، إلى مستوى النص الذي يمثل وحدة قابلة للتأويل. ويؤكد كارل كانفا Karl Canvat في هذا السياق وجود ثلاث فرضيات تحدد الإطار النظري العام للسانيات النص، وهي:

1- الذوات (المتكلمة/الكاتبة) تملك قدرة نصية.

2- النص نتاج بنينة مضاعفة: بنينة أولية (من خلال نسق اللغة)، وبنينة ثانوية (من خلال تحويل البنية الثانية إلى خطاب)

3- اللاتجانس الداخلي لكل نص ينتظم بشكل متواز على مستويين:

–مستوى عام (البنيات الكبرى)

–مستوى محلي (المقاطع)[11]

ومعنى هذا أن القدرة النصية هي الفرضية النظرية الأولى التي ترتكز عليها اللسانيات النصية، وهي قدرة تتدخل في إنتاج النصوص المكتوبة والشفوية، لكن ماري فرانس إيرليش تؤكد أن الطرح النظري الأول لمفهوم "القدرة النصية" في مجال تحليل الخطاب ورد في أعمال إيزنبيرغ Isenberg انطلاقا من سنة 1970[12]، ثم استعار فان ديك هذا المفهوم وطور حمولته

النظرية، ودقق ملامحه الإجرائية حين ربطه بقدرة المتكلم المستمع على توليد النصوص مقابل قدرة توليد الجمل عند شومسكي، وفي هذا الإطار يقول فان ديك: " بما أن الذات المتكلمة يمكنها إنتاج/تأويل عدد لانهائي من الخطابات المختلفة، فإن قدرةَ الذات المتكلمة قدرةٌ نصية بالضرورة، ومن المستبعد، بل من المستحيل أن يتم إنتاج وتلقي الملفوظات النصية من خلال متوالية غير منظمة من الجمل المنفصلة عن بعضها البعض، لأن في هذه الحالة لن يكون بالإمكان بتاتا الحديث عن قضية الانسجام(13)".

وفي ضوء هذه المعطيات الأولية، لا يمكن فهمُ القدرة النصية إلا بربطها بقضية الانسجام التي اهتمت بها اللسانيات النصيةُ اهتماما خاصا منذ ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وذلك حين "أصبحت فكرةُ اعتمادِ قواعد محددة للتعرف على ما يجعل النص نصا، وليس مجرد متوالية اعتباطية من الجمل، فكرةً مركزية في الأنحاء النصية التي سادت في عقدي الستينيات والسبعينيات، والتي ركزت على ثنائية النحوية النصية la grammaticalité textuelle واللانحوية النصية l'agrammaticalité textuelle من أجل إبراز العناصر التي تضمن استرسال النص وتواليه(14)".

لقد طرح الانسجام باعتباره تجليا لقدرة نصية يتوفر عليها المتكلم المستمع، واعتبر فان ديك أن هذه القدرة ليست قدرة جُمَلِيَةً compétence phrastique بل هي قدرة نصية compétence textuelle، وهي التي "تجعل المتكلم المستمع قادرا على إنتاج وتأويل عدد لا نهائي من الخطابات، وتمييز متواليات الجمل المقبولة بوصفها نصوصا منسجمة، عن متواليات الجمل التي لا تستوفي شرط النصية، وتتيح القدرة النصية للمتكلم المستمع كذلك تحديد أوجه التشابه بين النصوص التي تختلف ظاهريا عن بعضها البعض، وتتيح له أيضا شرحَ النصوصِ وتلخيصَها، ومعنى هذا أن التعامل مع النصوص بوصفها

(كُلا) هو المظهر الجوهري للقدرة النصية التي لا يمكننا في غيابها أن نتعرف على أنواع النصوص"[15]، ويميز بان D.Bain وبرونكارت P.Bronckart ووشنويلي B.Scheneuwly بين القدرة النصية العامة compétence textuelle générale التي ترتكز على معرفة آليات اشتغال النصوص المختلفة، والقدرة النصية النوعيةcompétence textuelle spécifique التي ترتبط تحديدا بأنواع محصورة من النصوص التي يتعامل معها الشخص[16].

ويتكامل مفهوم القدرة النصية عند فان ديك مع مفهومين متلازمين هما: البنية الصغرى la microstructure والبنية الكبرى la macrostructure، فـ"البنية الصغرى هي بنية *سطح* النص الذي يعتبر متوالية منظمة من الجمل المتتابعة، والبنية الصغرى تتعلق بالجمل الفردية، وبعلاقة هذه الجمل فيما بينها على المستوى الصرفي، والفونولوجي، والتركيبي، والتمثيلات الدلالية العميقة بمعناها التوليدي...أما البنية الكبرى فهي البنية *العميقة* للنص، وهي بنية موازية ومجردة، وهي تتخذ شكل تمثيل دلالي يحدد دلالة النص من حيث هو وَحَدَةٌ كلية[17]".

ويربط جون ميشيل آدم القدرة النصية بوظيفة محددة تتمثل في رواج النصوص في المجتمع، يقول جون ميشيل آدم في هذا الصدد: "من أجل أن تعرف النصوص طريقها للتداول في المجتمع، لا بد من التسليم بوجود قدرة نصية لدى الذوات المتكلمة والكاتبة، وهذه القدرة النصية هي التي تجعل هذه الذواتِ قادرةً على إنتاج وفهم الموضوعات اللفظية les objets verbaux التي تملك سمة النصانية[18]le caractère de la texticité"، بل إن كريسطوفر لاي كونري Christopher Leigh Connery يربط القدرة النصية بالسلطة، إذ يؤكد أن القدرة النصية كانت بمثابة سلطة موازية للسلطة السياسية في الصين أثناء

العهد الإمبراطوري، وكانت هذه القدرة النصية تتوفر عند النخب الوطنية والمحلية الصينية، وكانت نابعة من استئناسهم بالكتب الكلاسيكية والنصوص الأخرى، وكان ذلك يمنحهم قدرة كبيرة على التأليف والكتابة في شتى الأجناس والأشكال النصية، ويمنحهم بالتالي مكانة متميزة في المجتمع، ووضعا اعتباريا مقترنا بسلطة فكرية ورمزية واسعة[19].

لكن مفهوم القدرة النصية يظل رغم ذلك مفهوما ملتبسا، ربما لأنه مفهوم متعالق جوهريا مع مفهوم النص الذي يظل في كل الحالات مفهوما غير محدد بدقة، لذلك يقول دوني أبوطيلوز Denis Apothéloz : " إن طرح سؤال ما هو النص؟ قد يعتبر سؤالا مستفزا أو غير مُجْدٍ بالنظر إلى أنه سؤال مفرط في العمومية، لذلك ربما يكون من الأجدر طرح السؤال بصيغة أكثر دقة من خلال التساؤل عما يجعل متوالية من الجمل التي يتفق الجميع على أنها تمثل نصا مختلفة عن متوالية من الجمل التي يتفق الجميع على أنها لا تمثل نصا، لكن مهما كان الجواب عن هذا السؤال، فإن مجرد طرحه يفترض أننا جميعا – من حيث كوننا ذواتا متكلمة- نملك قدرة معينة تسمح لنا بالتمييز بين النص واللانص، وهذه القدرة هي التي تبني قدرتنا اللغوية وقدرتنا على التواصل[20]".

إن استعمال اللغة والتواصل باللغة لا يرتكزان ارتكازا محايثا على معرفة معجم اللغة، وقواعدها الصرفية والتركيبية، بل لابد كذلك من معرفة نصية موازية، وهذه الفكرة تؤكدها مارينا شيني Marina Chini بقولها: "لا يمكن أن يكتفي المتكلم المستمع بمعرفة القواعد الصرفية والتركيبية، ومعرفة معجم اللغة من أجل التنظيم السليم لملفوظاته وخطابه. لقد بينت العديد من الأبحاث ضرورة توفر المتكلم المستمع على قدرة نصية ومرجعية موازية (كارول و فون Carroll & von 1997، و هاندريكس Hendriks)، وهذه القدرة

النصية هي التي توجه المتكلم المستمع إلى معرفة البنيات التركيبية المناسبة لقصده التواصلي، ولطريقة تنظيم النص أو المعلومة المناسبين لسياق معين[21]"

من هذه الزاوية يمكن القول إن القدرة النصية ترتبط بوظيفة متعددة المستويات والأوجه، تتمثل في: الوظيفة التواصلية المرتبطة بالقصد التواصلي، الوظيفة التنظيمية للنص أو ما يمكن أن نعبر عنه بتلاحم النص، والوظيفة التداولية المرتبطة بإنتاج النص في ضوء شروطه ومحدداته السياقية.

ومن أجل الانفتاح على رأي آخر بصدد مفهوم القدرة النصية، يمكن استدراج كلام مارك سوشون Marc Souchon الذي يقول: "إننا نعتبر أن القدرة النصية تنشأ انطلاقا من تجارب الشخص، أي تلك التجارب المرتبطة باحتكاكه المتواصل والدائم بالنصوص، لذلك تقترن القدرة النصية بأبعاد فردية واجتماعية وثقافية، ويمكن أن تُجَزَّأ إلى مجموعة من المعارف والمهارات والتمثيلات، والواقع أن المدرسة تقوم بدور كبير في تحديد الطريقة التي تتطور بها القدرة النصية عند المتعلمين، لكن من الخطأ الاعتقاد أنها تتطور فقط عبر عملية التمدرس...إن القدرة النصية ليست قدرة ثابتة، بل هي دائمة التشكل والتطور في ضوء علاقتها واحتكاكها بالواقع المعيشي اليومي لكل شخص[22]".

وعلى هذا الأساس، يتبين أن القدرة النصية ليست قدرة فطرية compétence innéiste، بل هي قدرة تقع تحت طائلة الاكتساب والتشكل والبناء، وذلك عكس القدرة اللغوية. وقد سبق لـ"مايكل ألبير" Michael Albert أن ناقش (في مقال بعنوان "النحو الكلي واللسانيات" La Grammaire universelle et la Linguistique) قضية اللغة في ضوء علاقتها بالفطرة أو الاكتساب، معتبرا أن الكائنات الإنسانية تتوفر على نوع من "الوظائف الذهنية الإنسانية" fonctions mentales humaines التي تمثل "فرضيات فطرية"

hypothèse innéiste وعلى رأسها اللغة، وانتقل من هذا المعطى النظري الأولي لصياغة ما سماه "إشكال أفلاطون" problème de Platon، ويتمثل في ما يلي: "الأشخاص الذين يعرفون لغة ما يعرفون كذلك النحو الكلي، كيف ذلك؟ إنه سؤال يعبر عما نسميه إشكال أفلاطون الذي استعاده برتراند راسل، وطرحه بالصيغة التالية: كيف يحدث للكائنات الإنسانية - التي لها علاقات قصيرة وفردية ومحدودة مع العالم- أن تعرف كل ما تعرفه؟[23]".

وإذا كان هذا الإشكال يرتبط حصرا بقضية اكتساب ما يسميه شومسكي النحو الكلي، فإن القدرة النصية ترتبط بهذا الإشكال وتتجاوزه في نفس الوقت، لأن أفق القدرة النصية هو إنتاج النصوص وقراءتها وفهمها وتأويلها، أي إعادة التصرف فيها قرائيا وامتلاكها ثقافيا ومعرفيا، لكن هذه العملية لا تتحقق إلا إذا تصورنا النص بأنه كيان تجريبيentité empirique يتحقق فيه الفعل اللغوي الذي لا يمكن فصله عن صاحبه وسياقه[24]، لأن القدرة النصية تستضمر طبعا القدرة اللغوية، لكن في أفق اشتغالها النصي والتناصي، أي في أفق اشتغالها من حيث هي وظيفة رمزية من جهة، ومن حيث هي توظيف ثقافي واجتماعي ورمزي من جهة أخرى.

ومن هذه الزاوية، يبدو أن القدرة النصية فطرية في جانبها اللغوي، لأن "القدرة الأولى للإنسان في نظر المتخصصين هي قدرة معجمية[25]" كما يقول شال Challe، لكن القدرة النصية ثقافية في جانبها النصي، لأنها في نهاية المطاف حصيلة معايشة ثقافية للنصوص التي ارتضت المؤسسة الاجتماعية وملحقاتها المختلفة ترويجها، والارتقاء بها إلى مستوى التمثيلات الرمزية لأوجه الحياة، ولمظاهر وجود الإنسان في العالم.

انطلاقا من هذه المعطيات، يتبين أن القدرة النصية لا تتمثل فقط في توفير عناصر الكفاية اللازمة لإنتاج النصوص المنسجمة، وتلقيها واستضمار منطقها الداخلي، وتجليات خطابها المفترض أو الممكن، بل هي مكون أساسي من مكونات التجربة الوجودية للإنسان من حيث هو كائن يحقق وجوده، ويعي علاقته بمحيطه وبالذوات التي تتقاسم معه هذا المحيط عبر التحققات النصية للغة، وفي هذا الإطار يقول ألان دوريمي Alain Deremetz : "دون أن نذهب إلى حدود الادعاء بأن علاقتنا بالعالم وبناء تمثلاتنا حوله، هي علاقة خاضعة جوهريا لمبدأ النصية، يمكن التأكيد على أن كل نشاط للفكر ينتظم وفق نموذج نصي مستضمر، وأن ما نسميه ذاكرة جماعية ليست إلا مَتْنًا من النصوص المتداخلة التي تكوِّن نسيجا متجانسا، وأن كل إنتاج سيميائي جديد يمتح مكوناته من هذا النص المشترك الذي يخضع باستمرار لإعادة التعديل، والتحيين والبناء، وحتى الثقافةُ نفسُها – إن نحن تصورناها من هذه الزاوية- لن تكون غير نص مفرط الضخامة mégatexte، وهو الذي يمنحنا خطاطاتِه، وجملَه، ومركباتِه، وكلماتِه، ويقدمها لنا باعتبارها (تمثلات نصية للعالم)... وعبر النص، وعبره وحده يمكن تحويل العالم إلى كل متجانس، منظم، وواضح الملامح finalisé ...إن النص هو الحيز الوحيد الذي يتحول فيه الإنجاز السيميائي للإنسان إلى موضوع، وإن كان على عالِم اللسانيات أن يحدد القدرة الجوهرية المميزة للإنسان فستكون تلك القدرة هي القدرة النصية [26]"

لكن في خضم التحولات اللسانية والمعرفية المتلاحقة، توجه الحديث نحو استحضار قدرات أخرى تتعالق مع القدرة النصية وتتمايز معها في نفس الوقت، ومن بين هذه القدرات: القدرة اللسانية compétence linguistique، والقدرة التواصلية compétence communicationnelle، والقدرة الخطابية compétence discursive، وترى نويل سوران Noëlle Sorin أن هذه القدرات

الثلاث ليست سوى تجليات للقدرة اللغوية compétence langagière، التي تعني "التأليف بين القدرة التواصلية، والقدرة الخطابية، والقدرة اللسانية، وفي إطار هذا التأليف يصبح بالإمكان الارتقاء بقيمة المعارف، ويصبح بالإمكان دمج كفايات القراءة، والكتابة، والتواصل الشفوي فيما بينها[27]".

وعلى سبيل الاستطراد والمقارنة، يمكن القول إذا كانت القدرة النصية تتيح للمتكلم المستمع ممارسة مهارته في فهم وتأويل وإنتاج النصوص، فإن القدرة الخطابية –كما يؤكد ذلك جون بيير روبير– "تسمح لمستعملها بتنظيم الجمل في مقاطع من أجل إنتاج متواليات متماسكة، وهي تعني:

–طريقة تنظيم الجمل ومكوناتها.

–القدرة على التصرف فيها بإتقان.

–القدرة على تدبير وبنينة الخطاب على مستوى الموضوع، والتلاحم والاتساق، وعلى مستوى التنظيم المنطقي، والأسلوب، والفعالية البلاغية، ومبدأ المشاركة[28]"

إن من بين ما يعنيه هذا الطرح العام هو أن مفهومَ القدرةِ النصيةِ يرتبط بتصور جديد للإنسان، أو على الأقل يمكن وصفه في كل الحالات بأنه تصور غيرُ تقليدي، لأن إذا كان سقراط قد عرَّف الإنسان بأنه حيوان ناطق، وإذا كان هذا التعريف السوقراطي قد تحول إلى شبه مسلمة في مسار تاريخ الأفكار بشكل عام، ومارس تأثيره على مدى قرون في مجال الفلسفة والعلوم الإنسانية عامة، فإن القول بأن "القدرةَ الجوهرية للإنسان هي القدرةُ النصية" ينطوي معرفيا على تجاوز القدرة النُّطْقِيَةِ التي تحدث عنها سقراط وتعويضِها بالقدرة النصية، أي الانتقال من التصور الطبيعي للإنسان إلى التصور الثقافي، وبدل ربط الإنسان بالقدرة الطبيعية (قدرة النطق) يصبح ضروريا ربطه جوهريا بالقدرة الثقافية (القدرة النصية).

ومن هذه الزاوية تحديدا، يمكن القول إذن إن مفهومَ القدرةِ النصيةِ يرتبط إبستيمولوجيا بمفهوم الثقافة بمعناها الأنتربولوجي، لأن القدرةَ النصيةَ ليست قدرةً غريزيةً عمياء، بل هي قدرةٌ تتحقق في الإنسان من خلال فعل الاكتساب، ثم تتحول بعد ذلك إلى معطى سلوكي يتدخل كلما تعلق الأمر بتداول النصوص أو إنتاجها أو تصنيفها أو فك ترميزها، ولعل هذا يتقاطع معرفيا مع ما أشار إليه إدغار موران Edgar Morin حين قال: " إن أسطورة الإنسانِ الفوق- طبيعي sur-naturel تكونت بالضبط في قلب الأنتربولوجيا، والتعارضُ بين الطبيعة والثقافة اتخذ شكل أنموذج paradigme، أي شكل نموذج مفهومي متحكم في كل الخطابات التي يبنيها الإنسان[29]"

إن مفهوم القدرة نابع من تمثل خاص للإنسان، أي الإنسان القادر، وليست القدرة هنا بمعناها المادي المتحققِ تحققًا عيانيا قابلا للاختبار الفيزيقي، بل بمعناها الثقافي والرمزي والوظيفي واللساني، لأن "الناس يعيشون اليوم في عالم ترتبط فيه السلطة بالكلمات وليس بالأفعال، وفي هذا العالم تكون القدرة القصوى هي إتقان اللغة[30]"، ولا يمكن إتقان اللغة إلا بوجود قدرة نصية مفترضة.

ومهما كان الأمر، فإن ما يبدو قابلا للاستنتاج في ضوء المعطيات السابقة هو أن القدرةَ النصيةَ أضحت فرضيةً قائمةً في صلب كل انشغال نظري حول اللغة، وحول علاقة الإنسان باللغة بشكل عام، لكنها "قدرةٌ خاضعةٌ للملاحظة أكثرَ مما هي قابلةٌ للتحليل[31]"، لذلك فهي ترتبط ببعض "التساؤلات الميتافيزيقية" على حد تعبير سيرج دو ويت Serge de Witte، وذلك لأن "اللغة المتداولة تكتفي بتعيين مفهوم القدرة لكن دون تحديده، ورغم ذلك يبدو لنا جميعا أن هذا الأمر مقبول ومفروغ منه[32]".

وما يثير الانتباه، هو أن مفهوم القدرة أصبح مفهوما مركزيا في العلوم الإنسانية بوجه عام، وفي مجال اللسانيات والدراسات الأدبية والنقدية بشكل خاص، والدليل على ذلك أن الكثير من الباحثين تحدثوا عن مفهوم القدرة من زوايا متعددة، وبتوصيفات مختلفة، ومن أمثلة ذلك[33]:

-القدرة الدلالية compétence sémantique عند أريفي و آل Arrivé et Al (1986)، وبايلون وفابر Baylon & Fabre (1978).

-القدرة الخطابية compétence discursive، والقدرة الموسوعية compétence encyclopédique، والقدرة المنطقية compétence logique، والقدرة البلاغية- التداولية compétence rhétorico-pragmatique ، والقدرة المقامية compétence situationnelle عند شارودو ومانغونو Charaudeau & Maingueneau (2002).

-القدرة النحوية compétence grammaticale عند شومسكي (1991).

-القدرة الشاملة compétence universelle والقدرة الخاصة compétence particulière عند دوبوا وآل Dubois et Al (1994).

-القدرة الخطابية عند مانغونو (1996)

-نظرية القدرة théorie de la compétence عند موشلر وروبول Moeschler & Reboul (1994)

وإذا كان الأمر كذلك، فإن القدرة النصية ليست إلا الوجه الآخر لقدرات أخرى يفترض أن الإنسان يتوفر عليها، ويُشَغِلُهَا من أجل التواصل والتفاعل والحلول الفاعل في العالم، وذلك لأن "معنى أن يكون الإنسان حيا [كما يقول فرناندو سافاطير] هو أن يسكنَ عالما لا تكون فيه حقيقة الأشياء متعلقةً بما تبدو عليه ظاهريا، بل بما تنطوي عليه من معنى، ومعنى أن يكون الكائن إنسانا هو أن يفهم أن الواقع مَهْمَا كان لا يتحدد بنا نحن، بل يتحدد بقدرتنا على فهمه، وهذه هي قضيتنا، وهي أيضا اختيارنا[34]".

إن مفهوم القدرة يرتبط عند بيرنار كيلكوجو Bernard Quelquejeu بسؤال فلسفي هو: ما هي طبيعة القدرة التي يتوفر عليها الإنسان القادر l'homme compétent؟ ومن له سلطة الاعتراف له بها؟ إن الفلسفة تبني نفسها من خلال تناول مثل هذه القضايا، لأنها تضع نفسها في موقع يتقابل مع السفسطائيين والخطباء المتحذلقين الذين يقدمون أنفسهم باعتبارهم صناع الكلام الذي يمنح السلطة في الدولة[35]"، وربما كان الحديث عن القدرة النصية والقدرة الخِطابية وأخواتها من القدرات الأخرى حديثا عن تلك السلطة المتوارية والمخاتلة التي تفعل فعلها دون التصريح به، وتمارس لعبتها الأبدية بألف لون أو ترتيب أو إجراء.

ما الذي ننتجه حين نُشَغِّلُ قدرتنا النصية؟ هل ننتج مجرد نصوص محتقنة ببلاغة الكلمات؟ أم أننا نعيد إنتاج أنفسنا لكي تتاح لنا إمكانيةُ التناص الأنطولوجي مع العالم الذي نجازف باحتوائه مع كل مشروع نص أو كلام؟ هل ننتج نصوصنا ونحن في حالة اتصال معها أم في حالة انفصال عنها؟ هل ننتج النصوص إنتاج هوية وحقيقة أم أننا ننتجها إنتاج مطاولة وابتغاء؟ وبمعنى آخر مفرطٍ في التجريد: هل نحن الذين ننتج النصوص عبر قدرة نصية متوهمة أو مفترضة أم أن النصوص هي التي تنتجنا، وتزودنا –في نهاية المطاف- بكل ما لدينا من مخزون وعي وحصيلة إدراك؟ إن "النص –كما تقول مادلين شابسال Madeleine Chapsal- هو المادة الإنسانية وقد خضعت للتنظيم الذي أجراه عليها العقل[36]"، لكن في مجال النص والخطاب ليس العقل قدرتنا السيادية الوحيدة، بل في مكان ما من كياننا الإنساني المتشبع بالرغبة الهوسية في الكلام، وبناء صرح النصوص والخطابات، توجد قدرة نصية كامنة، توجد فينا وجود تحفز واشتهاء، أو وجودَ تَكَتُّمٍ ومكابَدة، ومع كل نص ننتجه أو نطاول عوالِمَهُ بالقراءة أو الاستماع نكون قد عبرنا –زاحفين أو مهرولين- بعضا من مَهَامِهِ القَفْرِ الذي يحجبنا عن ذواتنا، ويحجب ذواتنا عن العالم وجوهر

الكينونة والإنسان، لأن "النص حين يوفر لنا مادته الخام المصنوعة من الرموز والعلامات المكتوبة، يتيح لنا أن نرتقي عبره ومن خلاله من حالة الفهم البسيط إلى حالة الفهم الأجمل[37]"، على حد تعبير الفيلسوف والكاتب الأمريكي جيروم أدلر مورتيمر.

الهوامش:

1 - Joseph Joubert, *Carnets t.2*, éd. nrf/Gallimard, Paris, 1994, p.248

2 - Jean Toussaint Desanti, *l'infini mathématique,* encyclopedia universalis, édition électronique, version 9.

3 - Albert Jacquard, *Petite philosophie à l'usage des non-philosophes*, , Éd. Québec-Livres, p. 178

4 - Véronique Castellotti, *La notion de compétence en langue*, in Notions en question (revue), n 6, septembre 2002, p.9

5 - Bernard Hillaud, *De l'intelligence opératoire à l'historicité du sujet,* in La compétence, mythe, construction ou réalité? par Par Francis Minet,Michel Parlier,Serge de Witte, éd. L'harmattan, 1994, p.45

6 - Vincent Kaufmann*, La mobilité comme capital?* in, *Mobilités, fluidités--libertés?* Sous la direction de Bertrand Montulet &Vincent Kaufmann collection Travaux et recherches, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis Bruxelles 2004, p.31

7 - Louis-Jean Calvet; Compétence et performance, *linguistique*, encyclopedia universalis, édition électronique, version 9.

8 – المرجع نفسه.

9 - Marie-France Ehrlich, *Mémoire et compréhension du langage*, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp.63-64

10 - Karl Canvat , Enseigner la littérature par les genres: pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire, éd. De Boeck Duculot, 1998, p.70

11 – نفس المرجع، ص.70

12– المرجع نفسه، ص. 64.

13 - Frédéric Calas**,** *Cohérence et discours***,** Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p.96

14 – نفس المرجع، ص. 96

15 - Marie-France Ehrlich, *op. cit,* p.64.

16 - D.Bain, P.Bronckart, B.Scheneuwly, *Typologie du texte français contemporain,* Bulletion CILA, 41, 1985, p. 7-43.

17 – نفس المرجع، ص65-64
18 - Jean-Michel Adam, Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle, p. 108
19 - Christopher Leigh Connery, The empire of the text: writing and authority in early imperial China, 1998, p. 8
20 - Denis Apothéloz, Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle, éd. Librairie Droz, Genève-Paris, 1995, p. 9
21 - Marina Chini, Ordres marqués et perspective du locuteur en italien L2, *Revue française de linguistique appliquée* 2/2002 (n**o** 72), p. 117-137.
22 - Marc Souchon, *Lecture de textes en le et compétence textuelle*, *Acquisition et Interaction en Langue Étrangère* (revue), n° 13 - 2000
23 - Michael Albert, *la Grammaire universelle et la Linguistique,*
24 - Bronckart, J.-P.. *Activité langagière, textes et discours.* Delachaux et Niestlé, Lausanne, Paris. 1996, p. 39
25 - Challe, O. 2000. *Le français de spécialités*, Paris : CLE International, 2000, p. 79
26 - Alain Deremetz*, Le miroir des muses: poétiques de la réflexivité à Rome,* éd. Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p.29
27 - Noëlle Sorin, La compétence langagière et les savoirs en jeu, in: La notion de compétence en éducation et en formation: fonctions et enjeux, sous la direction de: Rodolphe Toussaint et Constantin Xypas, l'Harmatan, 2004, p. 182
28 - Jean-Pierre Robert**,** *Dictionnaire pratique de didactique du FLE***,** nonvelle édition revue et augmentée, éd. Ophris, Paris, 2008, p. 73
29 - Edgar Morin, *Le paradigme perdu*, Points n°109, p.22
30 - Muriel Barbery, *L'élégance du hérisson*, éd. Gallimard, 2006, p.56
31 - Serge Bouchard, *L'enseignement*, in Du pipi, du gaspillage et sept autres lieux communs, Boréal, 2001, p.110
32 - Serge de Witte, *La notion de compétence, problèmes d'approche,* in*: La compétence, mythe, construction ou réalité ?* Par Francis Minet,Michel Parlier,Serge de Witte, (chapitre I), Francis Minet,Michel Parlier,Serge de Witte, éd. L'harmattan, 1994, p.45
33 - نقلا عن موقع المعجم الفرنسي الإنجليزي للمصطلحات اللسانية Glossaire français-anglais de terminologie linguistique:
http://www.sil.org/linguistics/Glossary_fe/glossary.asp?entryid=1637&englishid=19345
34 - Fernando Savater, *Pour l'éducation*, trad. Hélène Gisbert, Rivages poche n°314, 2000, p.42
35 - Pierre Collin, *le pouvoir de la philosophie*, in: *Philosophie*, publié par Institut Catholique Paris / Fa, p. 147,
36 - Madeleine Chapsal, *Oser écrire*, Éd. Fayard, p.255
37 - Jerome Adler Mortimer, *Comment lire les grands auteurs*, trad. Louis-Alexandre Bélisle , Le Club des Grands Auteurs, 1964, p.43.

الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية

أ. لونيس بن علي
جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية

1) - الصورة كموضوع للدراسة الثقافية:

بسبب التطورات المتسارعة التي شهدتها وسائل الاتصال الحديثة، عرفت الثقافة المعاصرة تحوّلات جوهرية، وتغيّرات في جهازها المفاهيمي، الأمر الذي أدى إلى إنتاج نظام جديد للمعرفة والتواصل و الجمال. وليس غريبا أن يتفق أغلب المفكرين ما بعد الحداثيين حول تسمية المرحلة بأنها " عصر الصورة " بامتياز، وعصر هيمنة الثقافة البصرية وتحكّمها في ميادين الحياة المختلفة.

والأكيد، أنّ ما حدث يمثّل ثورة نوعية مسّت بالدرجة الأولى (الوسيلة) قبل الثقافة ذاتها كمضامين، إذ صارت الوسيلة "نسقا ثقافيا " جديدا، نسجت لنفسها منظومة من المفاهيم، وأعادت تنظيم آليات إنتاج الثقافة في المجتمعات المعاصرة، واستطاعت أن تؤسّس لنفسها ـ في سياق الثورة التكنولوجية ـ لبلاغتها الخاصة.

لقد وصف (مارشال مكلوهان) العالم المعاصر بـ " القرية العالمية "، حيث صارت فيها المعلومة تنتقل بسرعة مذهلة، مخترقة كل الحواجز الوهمية بين الثقافات والقوميات. وما يميّز هذا الفضاء الاجتماعي الجديد هو المركزية التي صارت تحظى بها وسائل الاتصال مثل التلفزيون والأنترنيت، في التقارب الثقافي حينا، وفي الصراع الثقافي حينا آخر، واتخذت الصورة فيها موقعا خطيرا في هذا التلاقي أو الصراع، لأنها صارت بمثابة الخطاب المعاصر المنتج للقيم من جهة والمصدّر لها.

ونظرا لمركزية " الصورة " في الثقافة المعاصرة، صارت تستهوي الباحثين والمفكرين، الذين أسسوا لها فروعا دراسية تخصصت في دراستها، فبرز بعض المفكرين والفلاسفة والنقاد الذين تخصصوا في دراسة الموضوعات المتعلقة بها، مثل علاقة الثقافة بالتكنولوجيا، ودراسة الخطابات التي تنتجها الصورة وآليات تلقيها واستقبالها...إلخ.

ويعتبر (شارل ساندرس بورس) (C . S. Peirce) أوّل من حدّد بدقة مجال دراسة " الصورة " تحت اسم " المجال الأيقوني " (Domaine Iconique) (كأول مجال تواصلي غير لساني خُضع للدراسة السيميائية العلمية. وستكون هذه الدراسة بمثابة الفاتحة لظهور دراسات حول الخطاب البصري كأهم أشكال الخطابات المعاصرة التي جاءت كنتيجة للثورة التقنية التي شهدها القرن العشرين، وهو القرن الذي تحوّلت فيه الصورة إلى ظاهرة ثقافية متميّزة وشديدة التأثير.

وفي إطار الدراسات السيميائية للصورة يمكن أن نميّز بين ثلاث أنواع من الدراسات:

- دراسة الصورة الثابتة: مثل الصورة الفوتوغرافية.
- دراسة الصورة المتحركة: الصورة السينمائية.
- دراسة المعطيات البصرية اللغوية: الخطوط، التنظيم الطباعي للصفحة.[01]

وعلى صعيد المعالجة الثقافية، كانت الصورة موضوعا أساسيا للدراسات الثقافية التي عمدت إلى نقد الخطاب الذي تنتجه الصورة، ولاسيما تأثير التقنية على المنتوج الثقافي. وقد برز مفكرون أمثال (نعوم تشومسكي) و (إدوارد سعيد) و(ريتشارد رورتي) و(جون بودريار) و(دوغلاس كولنر)...إلخ، وقد اعتبر هذا الأخير أن (الثقافة البصرية) تمثّل فرعا من النقد الثقافي. و تمحورت

دراساتهم حول ابستيبمولوجيا المشاهدة، ودراسة النظام العلاماتي للصورة، وآليات استقبالها، ونقد الخطاب الإعلامي...

لقد أولى (النقد الثقافي) اهتماما بثقافة الميديا، التي ساهمت في إحداث تحولات داخل النظام الثقافي للمجتمعات المعاصرة، مثل آليات التأويل والتلقي، وعلاقة الإنسان بالحقيقة، وصناعة الرأي، وصعود ما يسمى بالثقافة الجماهيرية، حيث تحولت وسائل الإعلام إلى جزء من يوميات الإنسان، وأداة في التأثير عليه.

أكّدت الكثير من هذه الدراسات أنّ (حاسة الإبصار) هي الحاسة المحورية في الثقافة المعاصر؛ ففي كتابه (أنثروبلوجيا الجسد والحداثة) أشار (دافيد بوتون) إلى أنّ تطور الثقافة الغربية المعاصرة اقترن بتطور (حاسة البصر)، إذ أصبحت العين هي الحاسة الأساسية في العملية الثقافية. أما (فيورباخ) فوجد أن الثقافة المعاصرة أصبحت تفضّل الصورة على الشيء، والنسخة على الأصل، والمظهر على الوجود.. [02] وهو ما يمثّل موقفا نقديا حول الانزياحات الثقافية التي مارستها الثقافة البصرية، بالتحوّل نحو ما هو صوري وبصري وشكلي بالمعنى الظاهراتي.

وفي النقد العربي، مازالت الثقافة البصرية في منأى عن الاهتمام النقدي، و مازال الناقد العربي وفيا للأشكال التعبيرية التقليدية مثل الأدب، ولم ينفتح بعد على ثقافة الصورة، على الرغم من أن المجتمعات العربية أضحت سوقا استهلاكية مهمة للصورة، بالإضافة إلى انفتاح بعض الأشكال الأدبية على الثقافة البصرية في العقود الأخيرة، حيث أصبح النقاد يتحدثون بنوع من الثقة عن مصطلح (الأدب الإلكتروني)، الذي يمثل مؤشرا مهما على التفاعل بين الأدب العربي والتكنولوجيات البصرية، كما برزت بعض الأعمال التي حاولت إخضاع النص الشعري إلى تشكيل مرئي باللجوء إلى تقنيات الفيديو، أو تحويل

بعض الأعمال الروائية إلى مسلسلات تلفزيونية أو أفلام سينمائية طويلة. غير أن النقد ظل بعيدا عن هذه الظواهر الإبداعية الجديدة، وبقي مجال الثقافة البصرية شبه غائب في الخطاب النقدي العربي.

وفي ظل هذا الغياب، توجد بعض الدراسات المتفردة، التي لا تمثل إلا اجتهادا فرديا قام به بعض النقاد، مع صعوبة الحديث عن تخصص نقدي بذاته يهتم بالثقافة البصرية، ومن بين تلك الدراسات، نذكر كتاب الدكتور (عبد الله الغدامي) المعنون بـ (الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي) الذي صدر عام 2005.

يمثّل الكتاب حدثا ثقافيا ونقديا في غاية الأهمية، ذلك أن الغدامي من النقاد العرب القلائل الذين تخصصوا في النقد الثقافي، وله الكثير من الأعمال النقدية المهمة والمتميّزة، منها (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية) و (تشريح النص) و (الكتابة ضد الكتابة)...إلخ. في كتابه (الثقافة التلفزيونية) حلل الصورة كظاهرة ثقافية مؤثرة في المجتمعات المعاصرة، فكشف إلى أي مدى أصبحت تتحكم في أذواق الناس، وفي خياراتهم الجمالية، وكيف استطاعت وسائل الإعلام أن تعيد صناعة العالم بالطريقة التي تخدم مؤسسات سياسية بعينها، ولم يخف دورها في معركة القيم الثقافية فيما صار يسمى اليوم بالغزو الثقافي.

لقد اعتبر الغدامي (الصورة) بأنها ((حالة من حالات قراءة الأنساق، وسنجد دوما أنّ النسق يتحكم في الاستقبال والإرسال معا ويتحكم في آليات التأويل .)) (03)

فالثقافة البصرية شكلت نسقا ثقافيا، أزاحت نسقا ثقافيا آخر كان مهيمنا لقرون طويلة، كان محوره هو " الكلمة "، الأمر الذي يعني أننا أمام

صراع بين أنساق ثقافية، وهو ما سنحاول إبرازه في هذه الدراسة بحول الله تعالى.

2) - المدينة والحداثة التكنولوجية:

في مقدمة كتابه (الثقافة التلفزيونية) طرح (الغدامي) السؤال التالي: ((ماذا لو خرجت علينا الصورة من التلفزيون متمردة علينا وعلى جهاز التحكم وتحققت وحشيتها علينا بممارسة عملية قسرية؟))(04)

ما يعطي قيمة لهذا السؤال هي تلك الإشارة إلى مصطلح (العنف) المقترن بالصورة التلفزيونية، وهي إشارة إلى خصوصية في الثقافة البصرية الجديدة التي تمتلك سلطة التأثير على المتلقي / المشاهد بشكل قد يُفقده القدرة على التحكم فيما يتلقاه من إنتاجات ثقافية. وهذه الميزة في واقع الأمر ليست إلاّ وليدة سياق تاريخي معيّن، سياق متحوّل وغير مستقر، تُسيطر عليه قوى سياسية وإجتماعية وإقتصادية وثقافية تتحرّك داخل فضاء خاص.

وقد تباينت المواقف والآراء بين من وجد في الثورة التكنولوجية عاملا إيجابيا لتطوير الثقافة الإنسانية لأنها تعكس مرحلة جديدة من مراحل تطور المجتمعات، والتي تفرض على الإنسان أن يتكيّف معها بحكم أن تاريخه الثقافي والحضاري هو تاريخ تكيّفه مع الجديد كحتمية تاريخية والتي صارت اليوم بمثابة حتمية تكنولوجية، وبين من يرى فيها خطرا يُهدّد التوازن الثقافي للإنسان المعاصر.

وإذا كانت الثقافة البصرية هي وليدة ثورة تكنولوجية، فإنّ هذه الأخيرة تحقّقت داخل فضاء هو (المدينة) الغربية. فقد اقترنت كل الحداثات الغربية بهذا الفضاء المكاني، فكانت حاضنة للحركات الفلسفية والعلمية والأدبية والفنية التي انبثقت من عواصم كبرى مثل باريس، وروما، ولندن، ونيويورك...إلخ وهي مدن احتضنت كل الحركات الثقافية الطليعية في القرن العشرين.

كانت المدينة تعطي امتيازا خاصا للأشكال الثقافية الجديدة، بل أنّ ((العامل الثقافي الرئيسي للتحوّل الحداثي هو ما يميّز المدينة في هذه الظروف العامة وفي تأثيراتها المباشرة على الشكل.)) (05) وبالنظر إلى التحولات الثقافية التي طرأت في القرن العشرين سنجد أنها مسّت بشكل مباشر الأشكال الثقافية، وبالتحديد الوسائل التعبيرية، مبتعدة عن أنماط الفكر والفن التقليدية، فالحداثة ـ بهذا المعنى ـ هي ((سلسلة تنافسية من التجديد والتجريب يميزها الخروج على القواعد الثابتة المألوفة أكثر من تميزها بالدخول في موضوعات جديدة.)) (06) وهو المعنى الأساسي الذي تحمله التكنولوجيا الحديثة التي جدّدت في أشكال التواصل ووسائل التعبير بالدرجة الأولى.

إلاّ أنّ المدينة أيضا هي فضاء لتمركز المؤسسات الاقتصادية الكبرى ذات السلطة النافذة، خاصة في ظل النظام الرأسمالي الغربي، الذي خلق مناخا تنافسيا لتطوير التكنولوجيات الجديدة لتحقيق رفاهية الإنسان المعاصر، لكن أيضا لتحقيق الأرباح الطائلة، وتمثّل وسائل الاتصال أكبر القطاعات التي تمّ الاستثمار فيها لأهميتها القصوى في التواصل البشري من جهة، وفي التأثير المباشر على الحياة العامة للإنسانية، والتحكم في العلاقات الإنسانية.

لكن لا يمكن أن نخفي الطابع الهيمني الذي طبع الثقافة المعاصرة، حيث بروز مؤسسات متحكمة في الإنتاج الثقافي، بالشكل الذي يهدّد استقلالية الإنسان، وحريته وكينونته الإنسانية باعتباره فردا له ذوق وله خياراته الخاصة. وفي هذا السياق، حاول (رايموند وليامز) أن يفسّر الظاهرة بالعودة إلى الجذور الاستعمارية للوعي الغربي والذي أقام مدينته على منطق الهيمنة، فقد قامت الحركة الاستعمارية بفتح الحاضرة الأوروبية على عوالم ثقافية وإثنية متنوعة لكن كان يُنظر إليها بنظرة احتقارية ودونية، على اعتبار أنها ليست أكثر من سوق لاستهلاك انتاجها الصناعي. فمسار الحداثة الغربية

كان متوازيا مع مسار الحركة الاستعمارية، وما حدث أن العقل التنويري الأوروبي تحالف مع منطق القوة والسيطرة والهيمنة، الأمر الذي أدّى إلى انحراف المعرفة عن مسارها الطبيعي ، فهي من حيث الجوهر تهدف إلى تحرير الإنسان من كل أشكال العبودية، لتتحوّل إلى أداة لتكريس نمط جديد من العبودية، وهو ما عملت عليه الشركات الاقتصادية الكبرى اليوم في ظل الثورة التكنولوجية، حيث حوّلت المجتمع إلى سوق واسعة أغرقت الإنسان المعاصر بسيل من المنتوجات الموجهة للاستهلاك، مستغلة وسائل الاتصال الحديثة للترويج لها، والعمل على إقناع البشر بالنظام الجديد الذي يحكم العالم.

إنّ الثقافة الجديدة تلك التي احتضنتها المدينة المعاصرة، ثمّنت القيمة المادية للوسيلة التي صارت تمثل بديلا عن الثقافة التقليدية التي اقترنت بالمضامين الفكرية والروحية و الجمالية، مثل الأدب والموسيقى...إلخ فأصبح التجديد الشكلي والتقني هو المعيار الفني الجديد الذي يحكم على جودة العمل الثقافي.

تُطرح جدلية الثقافي والتكنولوجي بشكل مُلحّ في هذه المرحلة، كجدلية أساسية، كيف يمكن للتكنولوجيا أن تخدم الثقافة الجادة؟ كيف تساهم في تطوير منظومة ثقافية وفكرية تساعد على إنتاج وعي نقدي؟ يقول (رياموند وليامز) أنّ ((التكنولوجيا المتقدمة يمكن أن توزّع ثقافة متدنية، لا مشكلة. لكن الثقافة المتقدمة يمكنها الاستمرار على مستوى متدنٍ من التكنولوجيا .))[07]

يشكّل موقف (رايموند) نظرة نقدية متأمّلة في هذه العلاقة الجدلية بين التكنولوجيا والثقافة، فهو يرى أن التكنولوجيا المتقدمة يمكن لها أن تستمر على ضوء مستوى متدن من الثقافة، ما يعني أنها تستطيع أن تساهم في الترويج لهذه الثقافة وجعلها مستساغة لدى المتلقي أو المستهلك، والسبب يعود إلى أنّ

التكنولوجيا قادرة على إخفاء الجانب الهابط في الثقافة باللجوء إلى تقنيات الإبهار والتلوين التكنولوجي، وإخراج الظاهرة الثقافية في شكل جذاب، فتلقى استحسانا وإقبالا عليها. أما الثقافة الجادة فيمكن لها الاستمرار حتى لو أنها لا تملك تلك التكنولوجيا المبهرة، فالأدب الجاد سيظل مستمرا حتى لو بقيت طُرق طباعته تقليدية وبدائية.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الثقافة الجديدة تلعب على أساليب الإبهار وتلميع الأشكال وتجديدها، وهي في ذلك تغيّر من وضعية المتلقي إلى وضعية جديدة هي وضعية المستهلك الفاقد للمنظور النقدي، والغريب عن ذاته، وعما يميّزه ويتناسب مع ذوقه الشخصي.

وقد ساهمت وسائل الإعلام والاتصال مثل التلفزيون في إذكاء هذا المناخ الاستهلاكي، لما توفره الإعلانات والبرامج التلفزيونية من أسباب لترويج المنتوج الثقافي، من خلال تقنيات التصوير والمؤثرات الصوتية والبصرية، وعناصر التشويق، والتي تؤثر بشكل كبير وخطير على عدد غير محدود من المشاهدين، فتغرقهم في محيط من العلامات البصرية ومن الرسائل المبطنة تحت المشاهد المرئية المبهرة، فتدفع بهم إلى تبني ردود أفعال - هي في معظمها - استجابات إرغامية لما يُطلب منهم أن يقوموا به.

إنّ طابع الحياة المعاصرة قد أضفى بُعدا ((شموليا على الأفراد (...) إذ اختفى الطابع الفردي الذي يُميّز خصوصية الإنسان، وأصبح الكلّ مجبرا على تبني ((ثقافة السلع))، فالأفراد في حياتهم اليومية، يتبعون القيم الثقافية السائدة (...) فيُنظر للإنسان كسلعة، واحتياجاته هي تسلّع أيضا، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بإنتاج برامج ثقافية (هي في حدّ ذاتها سلع).))[(08)]

3) - نقد العقلانية التكنولوجية من منظور مدرسة فرانكفورت:

ساهم فلاسفة مدرسة فرانكفورت الألمانية في نقد التوجه التقني الذي صار صفة ملازمة للمجتمع الغربي المعاصر، من خلال الكشف عن تواطؤ الحداثة الغربية مع النزعة التقنية، والتي كانت لها تأثيراتها السلبية على الثقافة والإنسان، حيث صارت تولّد أشكالا من الاغتراب الاجتماعي والثقافي، ومن القمع الذي تمارسه الأنظمة السياسية و الاقتصادية باسم ضمان رفاهية الإنسان.

ومن الفلاسفة الذين ناقشوا المسألة بكثير من العمق النقدي، نذكر (يورغن هابرمارس) صاحب كتاب (التقنية والعلم كإيديولوجيا) و (هربرت ماركيوز) (1898 – 1986) الذي ألف (العقل والثورة) و (الإنسان ذو البعد الواحد)، و(والتر بنيامين) و(أدورنو)...إلخ وقد تمحورت أعمالهم الفلسفية حول نقد استراتيجية النظام التكنولوجي الجديد في قمعه للعقل، وتمكين نمط ثقافي يلغي الممارسة النقدية لصالح الانفتاح على ثقافة استهلاكية، تنمّي في الإنسان المعاصر روح الرفاهية والاستسلام.

لقد نقدوا " النزعة الوضعانية " (Positivisme) التي روّجت لفلسفة الإيجاب والرضوخ للأوضاع القائمة، ويصفها (ماركيوز) في كتابه (العقل و الثورة) بفلسفة أحادية البُعد، لا تعكس إلاّ تطوّر نمط جديد من المجتمعات، قام على صياغة إنسان ذي البعد الواحد، غير قادر على إدراك الوجود في أبعاده الشاملة والمختلفة.

وفي هذا المجتمع الجديد لا مكان للفن الجاد، ولا للثقافة النقدية القائمة على العقل، بل تسيطر عليه أنظمة ثقافية لا تنتج إلا وعيا استهلاكيا، ((فما يميّز الحضارة الصناعية المتقدمة، ويشهد على التقدم التقني، هو الرفاه والفعالية وافتقاد الحرية الفردية.))[09] فلا يمكن فصل هذا التقدم

التكنولوجي عن مظاهر قمع حرية الإنسان، وجعله يجري وراء الكماليات بدل ما هو ضروري، أما الفن فصار مجرد متاع ثقافي لا أداة لبناء الوعي.

في هذا المجتمع الجديد، تبدّلت المعايير الاجتماعية، فأصبحت مقترنة بنظام الأشياء، ذلك أنّ ما يحدّد قيمة الإنسان هو علاقته بالبضاعة، حيث ((الناس يتعرفون على أنفسهم في بضائعهم، ويجدون جوهر روحهم في سيارتهم وجهازهم التلفزيوني الدقيق الاستقبال.)) [10]. أليس هذا ما تعكف عليه وسائل الإعلام التي أضحت أدوات للترفيه لا وسيلة للتنوير؟ فالبرامج التلفزيونية استثمرت في هذا النوع من الثقافة التي تجعل الإنسان محكوما بنظام مادي، فتتحدد قيمته الاجتماعية بما يملكه من الوسائل الترفيهية، فقد يكون لدى الشخص هاتفا نقالا عاديا يؤمّن له كل الوظائف الضرورية، لكنه يضطر لأن يغير الهاتف بآخر أكثر كلفة وأكثر تقنية وتطورا، ليس لأن هاتفه الأول قد أصابه العطب، بل لأن الهاتف الجديد يُشعره بالتفوق أو ربما بالرفعة. ووفق هذه الآلية ينظر الإنسان المعاصر إلى الوجود الاجتماعي، دون أن يدري أن نظام الأشياء يحكم السيطرة عليه، ويجعله خاضعا للعبة السوق. من هنا يفقد الإنسان إحساسه بالوجود الإنساني، وبقيمته وكينونته الإنسانية، ويشعر بعجزه حيال ما يُحاك حوله من أنظمة قسرية لا تترك له متنفسا.

في هذه المرحلة، هُمّش (العقل النقدي)، وقام مقامه (العقل التكنولوجي) الذي لعب دورا خطيرا في عقلنة السيطرة، وإضفاء بعدا إنسانيا وشرعيا للاستبداد. وفي هذا السياق، طرح (هابرمارس) مصطلح (الإيديولوجيا التقنية)، حيث رأى أنّ التقنية ليست شيئا محايدا، بل هي جملة من الأدوات و الوسائل التي كرّست نظاما عقلانيا للسيطرة والهيمنة؛ فقد أضحت التكنولوجيا ايديولوجيا قمعية لا تختلف عن الأنظمة الفاشية إلا بميزة أساسية أنها جعلت من العقل أداة لقمع الإنسان.

3 – 1) - أدورنو: الفن في عصر الاستنساخ الآلي:

لم يشذ (أدورنو) عن القاعدة الفلسفية التي انطلق منها فلاسفة فرانكفورت في نقدهم الشرس للواقع الجديد الذي صنعته العقلانية التكنولوجية، فقد حلّل واقع الفن في الحضارة الغربية المعاصرة، بعدما انسحبت قيمته الفنية والجمالية ووظيفته النقدية أمام نظام جديد من القيم الاستهلاكية، أضفت على المنظومة الاجتماعية داخل المجتمعات الغربية طابعا لا إنسانيا.

لقد تبنى (أدورنو) فلسفة جمالية للفن، تثمّن فيه الطابع الروحي والشعائري الذي كان لصيقا به منذ الحضارات القديمة، ما كان يضمن للإنسان وعيا تأمليا ونقديا. فالفن هو القلعة الثقافية الوحيدة التي يمكن لها أن تقف في وجه الثقافة الاستهلاكية التي تشكّل أكبر تهديد للعقل وللتفكير النقدي. أما واقعه في المجتمعات المعاصرة فقد تحوّل إلى أداة للترفيه فقط، ولقتل الروح الإبداعية والتأملية في الإنسان.

ما يعانيه الفن المعاصر من منظوره، هو خضوعه لأسلوب جديد للإنتاج هو (الاستنساخ الآلي)، ويقوم هذا الأسلوب على ((جعل الفن يخرج من دائرة الشعائر والطقوس، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التي يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التي يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق، تقدّمه السلطة السياسية، ولذلك تخلّى العمل الفني عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية، وبالتالي يصبح العمل الفني أداة للسيطرة والهيمنة، بدلا من أن يكون أداة للتحرّر.))(11)

ووفق هذا المفهوم، فإنّ الاستنساخ الآلي للعمل الفني، يهدّد أصالة الفن وقيمته الجمالية والتاريخية، فهو يتعامل معه وفق منظور كمّي على اعتبار أن العمل الفني الواحد يخضع لعملية إعادة إنتاج نسخ عن الطبعة الأصلية للعمل،

لتُوجّه للاستهلاك العام، في حين أن العمل الفني في طبعته الأصلية يتوجه إلى متلقٍ خاص جدا، إذ أنّ آليات تلقي العمل في طبعته الأصلية وفي طبعاته المستنسخة يكون مختلفا.

إن الاستنساخ الآلي يغرّب الفن عن جوهره الأصيل، ويُفقده طابعه التاريخي، لأنّ النسخة المنتجة تُلغي خامات العمل الأصلي ولا تظهر عليه، فلا يمكن أن نقارن بين لوحة (الموناليزا) الأصلية بصورة مستنسخة عنها مهما كانت دقة التشابه بينها.فالعناصر التكوينية للعمل تبدو بارزة في النسخة الأصلية، وهي تشير إلى زمان ومكان إنتاجها.

ومن الفنون الجديدة التي خضعت لهذه الآلية الجديدة في الإنتاج، نجد الفن السينمائي، فهو فن جماهيري، الأمر الذي يستدعي نسخ عدد من النسخ عن الفيلم الواحد لتلبية الحاجة الكبيرة إليه، ونفس الشيء بالنسبة للموسيقى، حيث أصبحت الأقراص المضغوطة كوسائط تكنولوجية حديثة تنوب عن حضور حفلة غنائية في قاعة للحفلات، غير أن دخول التكنولوجيا في عمليات الاستنساخ ساهم في تعديل الأصوات، وتصحيحها إلكترونيا بما يخفي عيوبها، فقد صرنا اليوم نتحدث عن الصوت الروبوتيكي الذي يمزج مع صوت المغني... فيعدّل من نبراته بشكل يثير الاستحسان. ومن جهة، يتدخل الاستنساخ الآلي في العملية التجارية للفن، فالنسخ الكثيرة توجه للاستهلاك العام.

ومن أجل توضيح الفكرة أكثر، حلل (أدورنو) مراحل تطور فن (التصوير الفوتوغرافي). فقد مرّ هذا الفن بمرحلتين:

مرحلة " القيمة الشعائرية ": حيث كان الإنسان هو الموضوع الفني للصورة، مركزة على الجوانب الحميمية و الإنسانية و العاطفية، مثل تصوير الأقارب و الأصدقاء و الأحباء، فكانت الصورة تختزن طاقة دلالية ذات بعد إنساني وروحي.

مرحلة "القيمة الاستعراضية": تطوّرت الأمور، بحلول الأشياء محل الإنسان، وأصبحت تقنيات الكاميرا، وقدراتها التكنولوجية ومؤثراتها المتقدمة ودقتها ونقاء صورها هي العناصر المحددة للقيمة الفنية للصورة، أما الإنسان فلم يعد موضوعا مركزيا لها. في هذه المرحلة افتقدت الصورة للبعد الإنساني لصالح البعد الاستعراضي أو التقني، وظهرت موجة من المصورين الذين تخصصوا في تصوير الشوارع والعمارات والطرقات والملابس الداخلية، وحتى المراحيض.

أدّت هذه الوضعية إلى تحوّل في السلّم القيمي للفن المعاصر، فصار يعبّر عن النزوع الجماهيري نحو الثقافة الاستهلاكية، التي تتعاطى الفن كترفيه وتسلية، في الوقت الذي كان من المهم التفكير في نوع من الثقافة الواقعية ((ترى في التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الإنسان للتخلص من العوز المادي و الروحي، وترد للإنسان فاعليته في نقد المؤسسات والتحرر منها.)) [12]

إن ما يعطي لتحليل (أدورنو) دلالته العميقة، ما آلت إليه وسائل الاتصال الجماهيرية كالتلفزيون إلى أداة في يد الأنظمة السياسية والاقتصادية المتحكمة في الإنسان، ما يعني أنها أسست لمفهوم جديد للعبودية في صورة نظام ثقافي جمّلت التكنولوجيا واجهته حتى يكون أكثر قبولا و تأثيرا.

4) - التحولات النسقية في ظل الثقافة البصرية:

لم تكن ثقافة الصورة في تجلياتها المختلفة (تلفزيون، سينما، أنترنيت...) إلاّ ثمرة للتحوّل الثوري الذي عرفته الوسيلة، ذلك أنّ ((شدّة التغيّر في الوسيلة لابد أن يتبعها شدّة مماثلة في تغيير الرسالة نفسها وفي تغيير شروط الاستقبال.))[13]

وما يُقصد بالوسيلة هي أداة التعبير والشكل الذي تخضع له الرسالة، فإذا كانت اللغة اللسانية هي وسيلة التعبير الأدبي، فإن الصورة هي الوسيلة التعبيرية الجديدة التي تحوّلت في حدّ ذاتها إلى نظام ثقافي، أدى إلى إحداث

تغيرات حتى على طبيعة الرسالة (المضامين والأفكار...) ومن ثمة تغيير في آليات التأويل والفهم والذوق. كما أنّ حداثة الوسيلة أنتجت قوى ثقافية جديدة تتمثل في الجماهير، فعصر الصورة كان عصرا لارتقاء الجماهير.

أ) – إزاحة مركزية الكلمة في الخطاب الثقافي وارتقاء الشعبي:

في المرحلة ما قبل الثورة التكنولوجية، كان الخطاب الأدبي يمثّل قوة ثقافية، وكانت "الكلمة" هي الوسيلة الأساسية للتعبير عن حاجات الإنسان وعن أفكاره وفلسفته للحياة، الأمر الذي أعطى أولوية اجتماعية وثقافية للخطابات المكتوبة لاسيما الأدبية منها، فكانت محتكرة في مجال اجتماعي ضيّق، يمسّ النخبة المثقفة التي تملك لوحدها مفاتيح الثقافة والفكر والأدب، وتعتبر نفسها ـ بحكم هذا الامتياز ـ المعبّر الوحيد عن روح العصر و روح الجماهير.

ومع مجيء عصر " الصورة " وتطوّر مجالاتها، قامت هذه الأخيرة بنسخ الفنون التقليدية مثل الأدب، مع العلم أن هذا النسخ لا يعني بالضرورة إلغاء له، كما أنها فتحت الطريق لبروز الهامشي كطرف جديد في الإنتاج الثقافي، سواء كمنتج أو كمتلق (14)، وقامت بإلغاء احتكارية الخطابات المؤسساتية، إذ لطالما كان الأدب هو المعبّر بعمق عن الواقع الثقافي و الاجتماعي في أيّ مجتمع، فكان مصدرا للمتعة الجمالية، ومفتاحا للعلوم الأخرى، مثل الفلسفة، وعلم النفس، والأنثربولوجيا...إلخ، وممثّلا لثقافة النخبة، وللثقافة الجادة .

إنّ التحوّل الذي طرأ في القرن العشرين مع اختراع الصورة المتحركة ـ بالخصوص ـ وظهور البث التلفزيوني و الفضائي، هو تعمّم الصورة، ودخولها حياة الناس، فأصبحت جزءا من يومياتهم، فأقامت أركانها في الحياة بكل قطاعاتها الحساسة، ومكّنت الجماهير العريضة التي أُقصيت من العملية

الثقافية لأسباب تتعلق بتراتبية علمية، من التعبير عن نفسها دونما الحاجة إلى وسيط.

ساهمت ثقافة الصورة في نمو ثقافة جديدة، هي ثقافة القوى الشعبية المتمثلة في الجماهير العريضة التي من الصعب تحديد ملامحها بدقة، والتي أصبحت تمثّل هدفا لوسائل الإعلام وللفنون الجديدة كالسينما، ونظرا لهذا الطابع الجماهيري، تعالت الأصوات التي أعلنت عن ميلاد مرحلة جديدة تتسم بالديمقراطية، وبالانفتاح الثقافي المتعدد والسريع والمباشر. [15]

فالبرامج التي يقدمها التلفزيون لم تعد حكرا على النخبة المتعلمة، بل تمسّ كل شرائح المجتمع بما فيها غير المتعلمة، وبرز نوع من البرامج الجماهيرية التي تخاطب الناس بلغة الناس، مراعية مستواهم المعرفي والتعليمي، واللغوي. فلا ننكر اليوم أن أغلب الحصص التلفزيونية التي تُبث في الفضائيات العربية تخاطب المشاهد العربي باللهجات العربية. [16]

لقد تبدّلت المواقع، إذن، بين النخبوي والشعبي، وأصبح المصطلح الأخير يشكّل عاملا أساسيا في المعادلة الثقافية المعاصرة. وفي هذا الصدد كتب (رايموند وليامز) متسائلا: ماذا نقصد بالشعبي إذن؟. يقول: ((إنّ مفتاح فهم التاريخ الثقافي لهذين القرنين الأخيرين (يقصد القرن ال19 و 20) يكمن في الدلالة المختلف حولها لهذه الكلمة.))[17] وقد ربط المفهوم بالأشكال الفنية الجديدة، مثل فن السينما.

حلّل (رايموند) العلاقة العضوية بين بدايات ظهور الفن السينمائي بالطبقات الشعبية العمالية بالتحديد التي كانت تتمركز في المدن الصناعية الكبرى، إذ وجدت هذه الطبقة لأسباب تتعلق بمستواها التعليمي، في الفن السينمائي الوسيلة الفنية التي مكّنتها من التواصل مع العالم وفهمه.

لقد كان اليساريون ينظرون إلى الصورة السينمائية بأنها علامة عن الثقافة الشعبية، لأنها تجاوزت النظام الطبقي الذي مزّق المجتمعات الصناعية الأوروبية، وهي على عكس المسرح الذي ارتبط بالمؤسسة الاجتماعية البرجوازية والأرستقراطية، لأنه فن النبلاء، لا يعبّر إلا عن أفكار الطبقات المهيمنة في المجتمع. ولأن السينما ضد هذا التمييز الطبقي، لم تحظ بالقبول، بل تصدتها مجموعة من القوانين الحكومية التي أرادت أن تحدّ من نشاطها وتطورها، فكان تاريخها أقرب إلى المسار التراجيدي الذي مرت عليه الصحافة، والمسرح الشعبي اللذان حُظرا في مرحلة تاريخية نظرا لقربهما من الطبقات الشعبية في المجتمع الأوروبي.

في عام 1915، أصدرت المحكمة العليا في الولايات المتحدة الأمريكية، حكما يقضي إلى الحدّ من الحريات الدستورية للفن السينمائي، وقد جاء في نص المحاكمة ما يلي: ((لا يمكن استبعاد أن عرض الصور المتحركة هو شغل صاف وبسيط (...) هي مجرد عروض لأحداث و أفكار و مشاعر منثورة أو معروفة، حية، مفيدة، وممتعة دون شك (...) لكنها أيضا قادرة على الشر، ولديها القوة على ارتكابه، وربما قوتها هي الأعظم بسبب جاذبيتها وطريقتها في العرض.))[18]

ما يقدمه هذا الخطاب هو العناصر الأولية لتلقي هذا الفن، والذي يعكس صداما بين نسقين ثقافيين؛ نسق ثقافي تقليدي، ونسق جديد مختلف شكلا و تقنيا. وقد نجم عنه منظورين: منظور يعترف بالجوانب الإيجابية في السينما وتتمثل في عناصر الفائدة، والمتعة. ومنظور سلبي، يحذّر منه بسبب قدرة هذا الفن في إثارة الشر وارتكابه.

لعل السؤال البديهي الذي يتبادر إلى الذهن هو: لماذا هذا الخوف من السينما؟ فيما يكمن جانبها الخطير؟ ما الذي تهدده بالدرجة الأولى؟ أسئلة

مهمة قد تفسّر عمق الصراع بين ثقافة تقليدية وأخرى جديدة توصف بالثورية، فهذا الشر الذي حذر منه الخطاب، لا يمثل إلا ذلك التهديد الذي تمثله الأشكال الثقافية والفنية الجديدة على الأشكال السابقة ذات الطابع النخبوي، فصعود الثقافة الجماهيرية لا يخدم مركزية الطبقة المثقفة المحسوبة على النخبة والتي تتبوأ مراكزا نافذة ومؤثرة سواء داخل السلطة أو بالقرب منها.

غير أنّ الحظر القانوني والاجتماعي لم يحُل دون تطوّر الفنون البصرية، فقد شقّت الثقافة البصرية طريقها عميقا في المجتمعات المعاصرة، وأصبحت تتبوّأ مكانة جد حساسة، في إنتاج الثقافة وقيمها، وفي صناعة الوعي و التأثير على الرأي العم.

ب) – الصورة وجدلية الصدق والكذب:

لقد أثّرت الصورة في علاقة الإنسان بالواقع الذي يعيش فيه، وبآليات إدراكه له؛ فالواقع الذي ينقله الأدب هو واقع يتم إدراكه من خلال وسيط هو اللغة، فيكون الموضوع المدرك (الواقع) هو ما انعكس على مخيلة القارئ. وهذا مختلف في تلقي الصورة. أولا لأن الصورة ترتبط بحاسة الإبصار، وفي المخيال الشعبي تمثّل (العين) مصدرا للحقيقة والصدق، فلا يمكن تكذيب ما تراه عين الإنسان.

إلا أنه مع اختراع السينما، وظهور آليتي الإخراج و المنتاج، أصبح من الممكن التحكم في صناعة الصورة، ما ينعكس بشكل مباشر على علاقتها بالواقع الذي تعكسه، ومن ذاك أصبح الحديث عن الصورة (المزيفة) للواقع أمرا واقعيا، نظرا لقدرة الصورة السينمائية على الإيهام بصدق ما تنقله من صور، حتى لو كانت المشاهد لا تعكس إلا واقعا متخيلا.

في هذا السياق، تُطرح قضية الحقيقة و الكذب في الخطاب البصري، فما معنى المصداقية إذن؟ ((إنها مجرد ثقة عاطفية يمكن العبث بثباتها.)) [19] يعطي هذا التعريف بعدا ذاتيا للصدق، فما يصدقه شخص قد لا يصدقه شخص آخر، أي أنّ الحقيقة ليست جوهرا ثابتا يمكن أن ندركها بشكل موضوعي. من هنا، من السهل التعدي عليها وإرباكها.

وإذا عدنا إلى الفن السينمائي، فإن الحاجة إلى المؤثّرات البصرية يكون من أجل التأثير على صيغة الواقع المراد عرضه، وجعله أكثر قابلية للتصديق، مثل حالة بعض الأفلام التاريخية التي تعمد إلى إعادة تشكيل الديكور العام للأحدث بما يتوافق مع الواقع الحقيقي، والغاية إذن هي الإيهام بالحقيقة.

وإذا انتقلنا إلى الصورة التلفزيونية، وبالتحديد الصورة الإخبارية فالمسألة تأخذ أبعادا معقدة جدا. وإذا اتفقنا جدلا، بأن الغاية من الصورة الإعلامية هي نقل الحدث نقلا أمينا وحرفيا، فهل هذه الأمانة تحقق بالضرورة مصداقية الصورة؟ ثم ما معنى أن يشك المشاهد في صورة تدّعي أنها تنقل الحدث بواقعيته؟

لقد حلل (الغدامي) هذا الإشكال، فميّز بين نوعين من ردود الأفعال: نوع يقوم على التكذيب الساخر، وعدم تصديق الصورة التي تبثها وسائل الإعلام، ونوع يتسم بالتصديق الأعمى لحدث يمكن أن يكون ملفقا.

بالنسبة للنوع الأول قدّم مثالا عن حدث تاريخي ميّز القرن العشرين، وهو صعود الإنسان إلى القمر، حيث بثّت القنوات العالمية وعلى المباشر رحلة (نيل أمسترونغ) عام 1969 إلى القمر، ونقلت الخطوات الأولى لأول رجل يمشي على سطح القمر. [20] كان من المفروض أن " صورة " أمسترونغ وهو يسير على القمر كافية لأن تكون حجة دامغة عن حقيقة تاريخية لا يطالها الشك، غير أن ما حدث أن بعض الأصوات تعالت مشككة في مصداقية الحدث المنقول عبر أجهزة التلفزيون، وأنّ الإدارة الأمريكية قد عمدت إلى فبركة الحادثة، وهي

المعروفة بتقاليدها السينمائية، فإذا كانت قادرة على جعل الإنسان يطير في السماء بسرعة الضوء، فهل ستعجز في جعله يسير على القمر؟

إن تلقي الصورة يحتكم إلى عوامل كثيرة منها سياسية ومنها الثقافية ومنها الدينية، وقد قدّم الغدامي نموذجا للتلقي القائم على مرجعية دينية، ويتعلق الأمر بموقف الشيخ (عبد الكريم) من قصة صعود الإنسان إلى القمر، فقد أنكر الحادثة، وحجته في ذلك كانت أن أمريكا راحت ضحية لأحابيل إبليس الذي احتال على البشرية، لما تكوّر على شكل كوكب، فأوهم الناس أن رائد الفضاء الأمريكي قد سار على سطح القمر في حين أنه سار على ظهره (؟) فمرجعية الشيخ كانت واضحة، فقد اعتمد على التراث الديني في تأويل الواقعية البصرية، لنفي الصدق فيها.

وعلى صعيد آخر، يمثّل الفيلسوف ما بعد الحداثي (جان بودريار) (Jean Baudrillard) من المفكرين الذين نقدوا بشدة خطر (الصورة الإعلامية) في صناعة صورة مزيفة عن الواقع، فقبل أيام من غزو العراق في حررب الخليج الأولى، كتب مقالا في جريدة (الغارديان) أعلن فيه أنّ هذه الحرب لن تقع، وأنها مجرد صناعة إعلامية اضطلعت بها وسائل الإعلام الأمريكية تحت تأثير ألعاب الحرب المتخيّلة.

لقد أصبحت الحرب في عصر الإعلام المصور مجرد تمثيلية،ووهم لا علاقة لها بالواقع، هدفها تجنيد الرأي العام، فهي ظاهرة خطابية فقط. ورأى بودريار أن الثقافة التلفزيونية قد ألغت الحدود المميزة بين الحقيقة والوهم، وأصبح من الصعب التمييز بينهما، بسبب حجب العقل الذي كان بمثابة المسبار المميز بين الوعي المزيف والحقيقة. ((لقد فقدنا حسّ التمييز - أو نقطة الاختلاف - بين حرب الكلمات، الوهم الذي أفرزته (افتراضيا) وسائل الإعلام بهدف تهيئتنا " للشيء الحقيقي "، وبين الشيء ذاته الذي لن يحدث بدوره إلا في مخيلة

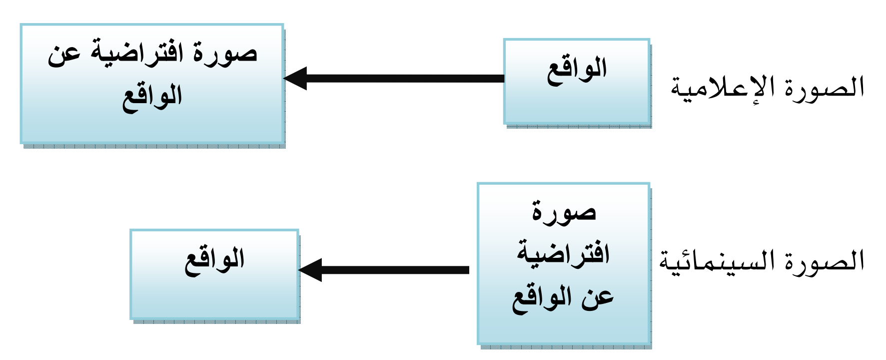
متفرجي التلفزيون المبهورين الذين كانوا أنفسهم قد قُصفوا بكل أنواع صور وألعاب الفيديو التي غطت شاشاتهم أثناء حملة حشد القوات قُبيل الحرب.)) [21]

تحدث بودريار هنا، عن مصطلح (الواقع الإفتراضي) الذي قد يكون مرادفا لمصطلح (الوهم)، وهذا الواقع الجديد هو الذي يتم صناعته داخل أجهزة الإعلام بغاية صناعة موقف سياسي حول حرب من الحروب. إنّ الصورة الإعلامية مثل أي سلاح حربي تقصف المشاهد بمجموعة من القيم والأفكار، مستفيدة من التقنيات المتطورة لمعالجة الصورة. أليس هذا ما حذرت منه مدرسة فرانكفورت لما تتحول التكنولوجيا إلى أداة لقمع الحقيقة وقمع العقل، بحيث لا تقدم للمشاهد إلا وجها واحدا منها، أو طيفا عن الأحداث. الصورة هنا تصنع حقيقتها الخاصة، تلك التي تخدم طرفا ما في حربه، ولا يهم الآن إن كانت تلك الحرب ميدانية أو كانت حربا ثقافية. إن ما يسميه بودريار (باستراتيجيات التغطية الإعلامية) هو ما سماه هابرمارس بالإيديولوجيا التقنية، حيث الصورة لا تكون حيادية، بل تمثل في ذاتها خطابا ايديولوجيا.

أما النوع الثاني من ردود الأفعال، فهو (التصديق المفرط)، الذي يُبرز التأثير العميق الذي يمكن أن تُحدثه الصورة على المشاهد، فتسلبه كل وعيه ليستسلم لها بالكامل. ونموذج ذلك قصة المواطن الأمريكي (جون ديفيس) الذي ذهب ضحية الإعلام الأمريكي الذي تجند ضد صدام حسين في حرب الخليج الأولى والثانية، فاعتمد على استراتيجية إعلامية هدفها تشويه صورة هذا الديكتاتور، وتقديمه للشعب الأمريكي في صورة مرعبة، وقدرته العظيمة على إلحاق الأذى بأمريكا في غضون دقائق قليلة. ولم يجد الرجل إلا أن صدّق ما تناقلته القنوات الأمريكية، ففرّ بأسرته إلى أحد الكهوف في جنوب كاليفورنيا، وظل في داخلها لمدة عشر سنوات كاملة. الطريف في هذه الحادثة هي ردة فعل الإعلام الأمريكي ذاته من قصة (ديفيس) فقد تناقلت وسائل

الإعلام القصة بكثير من السخرية. الأمر الذي يعني أنه قام بفعل ذاتي ناسخ ((فهو يدفعك للتصديق ولكنه لا يريدك أن تصدق)). [22]

أما عن السينما فالمسألة عكسية. فإذا كانت الصورة الإعلامية وفق التحليل السابق تنقل الإنسان من الواقع إلى صورة افتراضية عن الواقع فإنّ السينما تنقل المشاهد من الصورة الافتراضية لتوهمه بالواقع و تدفعه إلى تصديق ما يرى ، وفق الشكل التالي:



((إذ تنزع الصورة الفيلمية نحو خلق علامات أكثر تجريبية قادرة توليد التوتر الممتع في هذا الفن؛ هذا التوتر الذي يستشعره المتلقي إزاء ازدواج الواقع: واقع الحياة والواقع السينمائي. حيث ينفتح الفضاء السينمائي على مساحة أشبه ما تكون بواقع الحياة فثمة واقعان: احدهما يجب أن ينساه والآخر يجب أن يتذكره، يجب أن ينسى أن الحدث خيالي.)) [23]

ففي سلسلة أفلام (القرش) التي أخرجها المخرج الأمريكي (ستيفن سبيلبرغ) استطاع الفيلم أن يُحدث هلعا في أوساط المشاهدين إلى درجة أنهم تناسوا في لحظة ايهام بالواقع أنهم بصدد مشاهدة مشاهد خيالية، فبلغ بهم الأمر إلى مقاطعة شواطئ أمريكا خوفا من هجمات أسماك القرش، فالذي حدث هو أن المشاهد صدّق الواقع الافتراضي الذي صنعه الفيلم، فصار لا يُفرق بين ما يراه على الشاشة وبين الواقع والحقيقة.

جـ) ـ الصورة وتعديل سلم القيم:

في ظل الثقافة البصرية، تمّ تفعيل معايير جديدة للتذوق الفني، فلم يعد الذوق فعلا ذاتيا وفرديا وصفة تحيل إلى الهوية المميزة للفرد، إذ أنّ منطق اللعبة التسويقية للمنتج الثقافي أضحى عاملا في تعطيل هذه الغريزة في الإنسان.

لم تعد الجودة الفنية قضية جوهر مميز للعمل الفني أو الثقافي، أو قيمة جمالية تفجّر في الإنسان حاسة التأمّل والتدبّر في عناصر هذا العمل، بل أنّ الرائج تجاريا هو الذي يفرض معياريته الذوقية، بحكم أنه لقى إقبالا من المستهلكين. هنا، يتحدد الفرق بين التلقي وبين الاستهلاك، فالأول يعتمد على الذوق الخاص، الذي يستند إلى الخبرة من جهة، وإلى الاختيار من جهة أخرى. خيارات الإنسان هي من عوامل المبرزة لهويته وتميزه، غير أنه في ضوء ما صار يروّج له إعلاميا، لم يعد للإنسان هامشا للاختيار، بل تلعب هذه الوسائل في استعباده وقتل تميزه باسم التميز ذاته، ومن أجل صناعة ذلك الإنسان الذي سماه (ماركيوز) بالإنسان ذي البعد الواحد.

1) – الجسد واللعبة الإشهارية:

من الميادين الحساسة التي استثمرت فيها الصورة فضاء (الجسد)، إذ أصبح الجسد مادة مهمة في العملية الإشهارية، إذ لا تكاد تخلو أي صورة إعلانية من الحضور المهيمن للجسد ولاسيما الأنثوي، لما يملكه من سلطة حسية على المشاهد، فالإعلام اليوم أصبح يراهن بشكل كبير على حضور هذا الجسد كفضاء من العلامات المحيلة إلى الرقة والجمال والوداعة، لكنه أيضا يتم توظيفه كمحفّز جنسي يتم ربطه بمتعة أخرى هي المتعة التي توفرها الأشياء. بمعنى آخر، يقدم الإعلان ألإشهاري صورة الجسد الأنثوي بشكل مواز مع نظام الأشياء التي يُراد لها الترويج، فيحدث تمازج بين الإثارة الجنسية بالإثارة الحسية التي يولدها المنتوج في مخيلة المشاهد، ليحقق هدفه المنشود المتمثل في التأثير

السحري على المستهلكين، كنوع من عملية تنويم مغناطيسي يخضع له وعي المشاهد.

لقد أضحى الجسد الأنثوي في الصورة الإعلانية ((هوسا ثقافيا)) مصاحبا للثقافة الاستهلاكية الواسعة، ما يعني أن المشاهد يستهلك الجسد أيضا، ليفقد هذا الأخير صلاحيته بانتهاء العملية الترويجية. والأكيد أنّ المعايير الجديدة التي يُنظر بها إلى هذا الجسد تحتفي فقط بالشكل والمظهر الخارجي. و إذا أخذنا مثال الموضة، سنجد أنها تمثّل تفعيلا لمعايير جدّ متحولة للذوق والجمال، لا تحتكم إلى الجوهر، على اعتباره العامل الثابت. ((فهذه مسابقة في الاستهلاك تُحوّل الثقافة البشرية إلى ثقافة بصرية شديدة التغير والتبدّل، ولم تعد الجودة و التحمّل والديمومة شروطا.))[24]

وهو ما تمّ تكريسه عالميا اليوم، في إطار ما أصبح يسمى بالعولمة الثقافية التي فرضت معيارا للجمال، بحيث يكون نموذجه هم نجوم التلفزيون والسينما والرياضة... فقد لعبت القنوات الفضائية الأمريكية دورا خطيرا في فرض سلما قيميا للجمال، من خلال أفلامها ومسلسلاتها. فالسينما اليوم لم تعد مجرد مؤسسة لصناعة الأفلام، بل هي مؤسسة تجارية تخدم بشكل مباشر مؤسسات اقتصادية أخرى، فهي مثلا تقوم بعمليات ترويج لمواد استهلاكية معينة، مثل الملابس والسيارات والأطعمة، والأثاث... التي يتم توظيفها في الأفلام، فهي تساهم في تفشي هذا المناخ الإستهلاكي.

2 -) الصورة وصناعة الطاغية:

أُستوظفت الصورة الإعلامية والفنية في صناعة الحكام، فثمة ظاهرة في غاية الأهمية تتمثل في علاقة المؤسسة السياسية بالأجهزة الإعلامية، أي علاقة الحاكم بالصورة. إذ أضحت الصورة متواطئة في العملية السياسية، خاصة في مجال الدعاية للأحزاب ولمشاريعها في المناسبات الانتخابية.

في عام 1979م، قام الرئيس العراقي الراحل (صدام حسين) بتوزيع أجهزة تلفزيون مجانا على الفلاحين، وقد فعل الرجل ذلك، ليس خدمة يسديها للفلاح العراقي، بل قدّم الوسيلة التي بها يكون حاضرا بشكل مستمر في حياة هؤلاء.

لقد صار لصورة الحاكم قوتها المجازية في رسم صورة أسطورية وخارقة عنه، تقدّمه في أكثر من وضعية، وفي أكثر من شكل؛ قد تُبرز جانبه الإنساني من أجل الظهور في مظهر الأب الحنون، الراعي لرعيته، فتخفي ممارساته السلطوية الاستبدادية،وقد تقدمه في صورة الجبار الذي لا يُقهر لبثّ الرعب في نفوس الأعداء، غير أنّ هذه الصورة يمكن أن يستغلها الإعلام المضاد من أجل نسخ دلالتها، وهو ما يسميه الغدامي بالتورية الثقافية للصورة، فهي تقدّم صورة وتخفي من وراءها صورة أخرى.

في الأخير، ننتهي إلى أنّ الصورة قد أحدثت تحولات نسقية في الثقافة الإنسانية، وهي اليوم تمثل مظهرا ثقافيا حاضرا بقوة في صناعة السياسات في العالم، نظرا لقوتها التأثيرية، وطابعها الجماهيري الذي يمنح لها الانتشار الكبير.

أصبحت الصورة أشد تعبيرا من الكلمة، فملكت زمام الفعل الثقافي، ودحضت سلطة الخطابات التقليدية كالأدب، الذي أصبح اليوم يعاني من يتم ثقافي، بسبب عزوف القراء، ونزوحهم المستمر نحو الصورة لما توفره لهم من جماليات بصرية، ومن متعة تغنيهم ساعات القراءة المرهقة. هل يمكن أن نقول أن الصورة اليوم صارت تفكر في مكان الإنسان، وتتخيّل بدلا عنه..؟

هوامش الدراسة:

1. انظر: محمد الماكري. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط01، 1991، صص 41 ـــ 42.
2. انظر: حفناوي بعلي. مدخل في النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف، الجزائر. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت. ط1، 2005. ص 273، 274.
3. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط2، 2005. ص 18.
4. نفس المرجع. ص 07.
5. بيتر بروكر. الحداثة وما بعد الحداثة. تر: عبد الوهاب علوب. منشورات المجمّع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة. ط1، 1995. ص 174.
6. نفس المرجع. ص 145.
7. رايموند وليامز. طرائق الحداثة، المتوائمون الجدد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. يونيو. 1999. ص 163.
8. رمضان بسطوسي محمد. علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا. مطبوعات نصوص 90، القاهرة، دط، 1993. ص 80.
9. سالم يفوت. هابرمارس ومسألة التقنية, مجلة نقد. ع 1، الطبعة الإلكترونية.
10. نفس المرجع.
11. رمضان بسطوسي محمد. علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا. مرجع سابق. ص 93 ، 94.
12. نفس المرجع. ص 83.
13. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. مرجع سابق. ص 25.
14. إذا تأملنا جيدا في الخطابات الفكرية والمعرفية والأدبية سنجد أنها تكرس نخبوية واضحة، سواء على صعيد الإنتاج، بحيث أن الذين ينتجون هذه الخطابات يتوفرون على شروط علمية ومؤهلات فكرية ولغوية تجعلهم يكتبون ويبدعون، ولم تكن تلك المجالات مفتوحة على أيٍّ كان، أو على صعيد التلقي. فالفلسفة على سبيل المثال لا يمكن أن يتلقاها إلا المتعلمين والذين هم على قدر واسع من الغطلاع الفلسفي، ونفس الشيء بالنسبة للأدب.

15. انظر : عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. مرجع سابق. ص 51. (الأكيد أن هذا الشعار (ديموقراطية الصورة) لا يعكس بالضرورة الثقافة التي أنتجتها في ظل إستراتيجية إعلامية ترسمها بعض المؤسسات الإعلامية لصالح قيم ثقافية من أجل فرضها وإلغاء قيم أخرى، فمن الصعب تعميم هذا المفهوم بالشكل الذي قد يعتقد القارئ أن الصورة ألغت الحواجز الطبقية وألغت الأنظمة العنصرية، وفتحت المجال للرأي والرأي المضاد، وسنرى فيما سيلي من عناصر الدراسة كيف أنّ التلفزيون يمثل في يومنا هذا أكبر وسيلة لقمع المشاهد، وتدجينه.

16. أدّت الظاهرة إلى تهديد اللغة العربية الفصحى، الأمر الذي قد يؤدي إلى القضاء عليها، أمام الزحف الكبير للهجات القومية التي تساهم في توسيع الهوة بين القوميات العربية بخلق نوع من الصراع اللهجي لفرض لهجة على حساب أخرى. وهذا لا يخدم الفصحى ولا الثقافة الجادة المرتبطة بها. ويكمن الخطر اليوم في توجيه البرامج الموجهة للأطفال نحو هذه اللهجات، فأصبحنا نشاهد أفلام كرتون أجنبية مدبجلة باللهجة المصرية، وهذا خطر على التكوين اللغوي لدى الطفل العربي.

17. رايموند وليامز. طرائق الحداثة، المتوائمون الجدد. مرجع سابق. ص 146.

18. نفس المرجع. ص 147.

19. حسنة عبد السميع. سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني. عين الدراسات والبحوث الإنسانيو والاجتماعية. القاهرة. دط، 2005. ص 12، 13.

20. شهد القرن العشرين تحولا في الكتابة التاريخية، حيث دخلت الصورة مجال التأريخ للوقائع التاريخية، مثل نقل وقائع الحربين العالميتين الأولى والثانية بالصورة. لكن هل يعني هذا أنّ الصورة كفيلة بتقديم تاريخ موضوعي عن الأحداث؟ هل ما نقلته عدسات المصورين في الحربين العالميتين تعكسان الحقيقة التاريخية؟

21. كريستوفر نوريس. نظرية لا نقدية. ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج. تر: عابد إسماعيل. دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999. ص 10.

22. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفيزيونية. مرجع سابق. ص36

23. حسنة عبد السميع. سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطـــاب، الإعلان التلفزيوني. مرجع سابق. ص 13.

24. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفيزيونية. مرجع سابق. ص 123.

التداولية وتحليل الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المعاصر

أ- هامل بن عيسى
جامعة الأغواط- الجزائر

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة مرتكزات الدرس التداولي في تحليل الخطاب السيميائي للنصوص الأدبية، ليس بوصف التداولية تمثل نظرية، أو منهجا مستقيما بذاته في النقد الأدبي المعاصر، وإنما باعتبارها حقلا معرفيا قائما على شبكة من المفاهيم التي تعنى بمختلف الأعراف اللغوية التقليدية وغير التقليدية والقواعد والقوانين الكلية لاستعمال اللغة، مما يجعل التداولية تشي بانتماء جهازها المفاهيمي إلى حقول معرفية متداخلة، تتلاشى فيها المعالم والحدود.

ولعل السيميائية تشكل واحدا من أبرز الحقول التي تركز في جانب منها، على فكرة الاهتمام بالخطابات في أبعادها التداولية، من منطلق أنها وحدات كلامية مخصصة لأغراض تداولية واتصالية، تفرضها جملة من العمليات الناشئة عن التفاعل بين مستويات مختلفة، ترتبط فيها الوظائف اللغوية بواقع الاستعمال، وفعالية الخطابات. إذ يأخذ فيها المكون التداولي بعين الاعتبار الأنظمة التي يتضمنها استعمال المؤلف لموضوعات لغوية سليمة داخل أوضاع ومقامات محددة.[1]

والنص، حجاجيا كان أو وصفيا أو تفسيريا أو سرديا أو مسرحيا.. وضمن أحوال تخاطبية نوعية مخصوصة، يخدم غرضا وظيفيا تواصليا، ومن ثم فهو محدد تماما - في السيميائية كما في التداولية- بشبكة من القرائن والشيفرات المختلفة التي يعتمد عليها المؤلف في إنتاج النصوص والخطابات، منطوقة كانت أم مكتوبة، وهو ما يتيح التمييز بين أنواع متلقيها بناء على مؤشرات وأساليب أدبية معينة، وما إذا كانت هذه النصوص تندرج ضمن جنس بعينه من الأجناس الأدبية أم أنها تخضع لنوع من أنواعه المختلفة، كأدب الأطفال أو أدب النساء أو أدب المقاومة مثلا، أو تحسب على نمط آخر من أنماط الخطابات الشفوية التي تندرج ضمن أشكال التعبير التلفظية العادية.

إن ربط علاقة اللغة كنظام من العلامات السيميائية بظروف الاستعمال، يستوجب فهم الكيفية التي تعمل بها هذه العلامات أثناء العملية التداولية، من حيث هي وحدات معنوية منسوقة، ضمن أحوال تخاطبية يقتضيها السياق والمقام. و لاشك أن مثل هذا التصور، يمكّن الدارس من رصد المجالات والعوامل المنتجة للظروف المحيطة بالعمليات المناسبة لاستراتيجيات التخطيط والسياق، للتعامل مع النصوص إنشاء وتداولا، من خلال منظومة الشيفرات الأولية والثانوية المشتركة بين المؤلف والمتلقي. وذلك في ضوء مبادئ التحليل التداولي السيميائي، وإجراءاته الكشفية. لاسيما وأن للعلامات معاني ودلالات، وأن العلامة- كما ينقل موريس بيكام عن الفرنسيين- "تريد أن تقول شيئا، ورغم ذلك ليس باستطاعتها أن تقول شيئا إلا بوجود شخص يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله. وما لم تتوفر الاستجابة من جانب شخص ما، لا توجد دلالة أو معنى"(2).

من هنا كان المعنى من أبرز المشكلات، التي تداول عليها فلاسفة اللغة وعلماء اللسان والبلاغيون، منذ أقدم العصور، ولا أظن أنه تم حسمه بشكل نهائي حتى الآن. حيث خضع لعدد يكاد لا يحصى من النظريات اتخذ التفسير فيها اتجاهات ومذاهب شتى، نظرية وإجرائية، نذكر منها على سبيل المثال والاختصار:

- **التفسير النظري للمعنى:**

- الاتجاه المثالي: جعل المعنى حقيقة قائمة بذاتها في عالم الأفكار المجردة والمثل العليا، وإذا ما كان هناك فرق في المعاني، فإنما يرجع ذلك لعلة وجود هذه المعاني في عالم الجزئيات المتغيرة.

- الاتجاه الصوري: يجعل المعنى تصورا ذهنيا قائما في الذات العارفة، لا يتم الحصول عليه إلا بتجريد الجزئيات المتشابهة من صفاتها الجوهرية المشتركة.

- الاتجاه الاسمي:يجعل المعنى كائنا في دلالة اللفظ على مسمياته الجزئية، ولا يشترط وجود عالم مثالي أو ذات عارفة.

- الاتجاه التداولي: (وهو ما يهمنا في هذا البحث)، يجعل المعنى قائما في طريقة استعمال لفظ ما في سياق أو مقام معين. وإذا ما كان هناك تجريد، فإنما يكون لطريقة الاستعمال وليس لخصائص المسميات.[3]"فليس للفظ معنى بل إن له تمظهرات في مقامات الكلام وتفاوتها ليس إلا".وهذا الاتجاه يمثله عالم المنطق والرياضيات وفيلسوف البرجماتية الأمريكية شارل سندرس بورس C.S.Peirce الذي حدد الإطار الفلسفي للمبادئ، والأسس الأولى لنظريتي التداولية [4] والسيميوطيقا، في العصر الحديث، للنهوض بالتفسير البرجماتي على أنقاض التفسيرات الميتافيزيقية.

إن "بورس"، بمذهبه هذا، قد حوَّل مجرى البحث في المعنى، من مستوى الفلسفة والتنظير إلى مستوى الإجراء والتداول، من خلال وضع تصور لمنهج يتسم بالصرامة العلمية شكل لاحقا قاعدة أساسية لمناهج البحث اللغوي، ونظرية للمعنى في الفلسفتين التحليلية والظاهراتية، في القرن العشرين، وهو ما تبلورت معالمه في نظرية واضحة المعالم، على يد الفلسوف الامريكي شارل موريس C.Morris سماها "التداولية" pragmatic من خلال مؤلفه of the signs foundations of theory سنة 1938 ثم عمق هذه النظرية الفيلسوف البريطاني جون أوسطين John Austin في كتابه How to do things with words سنة 1962. وقد ترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية بـ: Quand dire c'est faire سنة 1970.

وقد تجلت مفعولات هذه النظرية، على مستوى البحث، تنظيرا وتطبيقا، وهو ما سنحاول الإشارة إليه، في ما يأتي:

- **التداولية والتفسير السيميائي للمعنى عند بيرس:**

يتوقف تفسير المعنى عند بورس على نتائج استعمال العلامة، فهو مرتهن بالعقل الذي يدركه وفق بروتوكول رياضي ثلاثي يربط بين العناصر المكونة للعلامة، والتي يدعوها بـ (الماثول، الموضوع، والمؤول) ولا يمكن أن يكون هذا البروتوكول، في نظره، إلا ثلاثيا[5]، إذا ما أريد تحديد العلامة تحديدا منطقيا في تجلياتها المتعددة اللسانية وغير اللسانية وتداولها ضمن نسق سيميائي يحقق وجودها في الزمان والمكان. ذلك أن المنطق في تصور بورس ليس سوى تسمية أخرى للسيميائيات التي يعتبرها نظرية شكلية لدراسة العلامات[6]. بحيث لا يقوم فعل العلامة في واقع الاستعمال إلا بناء على"مؤوِّل" يبرر صحة

إحالة "الماثول" على الموضوع، ويمنحها الصفة العملية، إذ يشكل "المؤول" الركن الركين في تداول العلامة وتأويلها.

ناقش بورس بمقتضى هذا البروتوكول المبادئ العقلية الكامنة، وراء الظواهر السلوكية المنتجة للمعاني والدلالات، على قاعدة أساسية مفادها، أن معنى العلامة يتوقف على نتائجها التداولية، وأن الحكم بأن علامة ما، ذات معنى لا بد أن يأخذ في الاعتبار النتائج التداولية العملية، التي تنتج بالضرورة من صدق هذه العلامة، التي تشكل خلاصة نتائجها معناها الكلي.

إن المعاني وفق هذا التصور، ما هي إلا خطط تجريدية للسلوك العملي والتداولي المتمثل في أفعال الكلام أو في غيرها من السلوكيات السيميائية غير اللغوية. والمعنى إذا لم يؤد فعلا كلاميا سيميائيا، على سبيل المثال، اعتبر معنى زائفا. ويشترط بورس في ذلك أن يكون الفكر الذي يستخدم هذه العلامات فكرا علميا. أما الكيفية التي يفكر بها إله ذو علم حدسي أو لاهوتي، يتجاوز العقل، فهو خارج مجال اهتمام بورس ومقولاته الفينومينولوجية التي ما برح يؤكد من خلالها على: "أن تطور جهود الباحثين في صياغة الحقائق، التي تصح على كل العلامات، التي يستخدمها الفكر العلمي، عبر الرصد التجريدي والاستدلال، تكون علما رصديا مشابها لأي علم وضعي".(7)

من هذا المنظور التداولي، صنف بورس المفسرات أصنافا عديدة، في إطار السيميوطيقا، بوصفها نظرية تبحث في الطبيعة التداولية للعلامة. يهمنا منها المفسر المنطقي، الذي يعرفه بأنه: "المعنى الذي يصل العلامة بموضوعتها"(8). ويمكن القول بأن تفسير لفظ ما، يكمن في ذكر خصائصه الحسية فحسب. ذلك لأن تدبر الآثار، التي يجوز أن يكون لها نتائج فعلية على الموضوع الذي نفكر فيه، هي فكرتنا على كل الموضوع. وإذا كانت العلامة شيئا متباينا

عن موضوعتها، فلا بد أن يكون هناك، في الفكر أو في التعبير أي في فعل الكلام، تفسير أو حجة أو سياق، يوضح كيف يتم ذلك[9].

وفي الوقت الذي يشدد فيه بيرس على صناعة المعنى، فإنه يرفض المساواة بين المعنى والدلالة. إذ إن العلامة في نظره، لا تتضمن معنى، وإنما يظهر هذا الأخير من تفسيرها. وهنا يشير إلى التأويل (المعنى الذي تتخذه العلامة في العملية التداولية) وليس المفسر بشكل مباشر. رغم أن للمفسر حضورا ضمنيا في سيرورة المعنى.[10]

وكثيرا ما يذكر "بيرس" العلامة وهو يقصد الممثل. مما جعل بعض المشتغلين على الخطاب السيميائي، يقعون في نوع من الارتباك، في تفسير العلامة signe، انطلاقا من تجلياتها في ضوء تمظهرات الممثل représentamen كجزء، في شكل منطوق أو مكتوب، لا باعتبارها كلا ذا معنى.

ورغم تأكيد بيرس على أن المعنى لا يتحدد، إلا بتفاعل العناصر الثلاثة (الموضوع والممثل والمؤول) التي تشكل مجتمعة العلامة[11]، فإن موريس C.Morris يقترح ثلاثة مستويات للنظر إلى العلامة: المستوى الدلالي، وينظر فيه إلى العلامة في علاقتها بالمدلول. والمستوى التركيبي وينظر فيه إلى مجموع القواعد والمزواجات التي تحكم علاقة علامة بعلامة أخرى، من جهة، ورصد البيانات الداخلية لدال العلامة من جهة ثانية. أما المستوى التداولي، فخصه للنظر إلى العلامة في ارتباطها بأصولها، وأثر هذه الأصول أو المرجعيات على المتلقي، والعلاقة التي يعقدها هذا الأخير بين العلامة ومنابعها الأصلية[12].

ومن الملاحظ أن الممثل عند بيرس، كما فهمه موريس، يشبه الدال عند سوسير، والتأويل شبيه بالمدلول. لكن للتأويل صفة لا توجد في المدلول، وأنها لا

تكمن إلا في فكر المؤول، حيث تظهر في العملية التداولية، أثناء دورة الخطاب، حين تنتقل العلامة، من طرف إلى طرف آخر. ويقوم هذا الأخير بتوليد معادل لها. وعندئذ، يصبح معنى العلامة (أ) هو العلامة (ب) الذي يمكن أن تكون ترجمة لها. وهذا ما يسميه إمبرطو إيكو"بسيرورة المعنى غير المحدودة". والسيرورة هي الطريقة التي تؤدي فيها تلك الترجمة إلى متوالية من التأويلات، التي وسمها بورس "بالسيميوزيس" حين أدرك، أن معنى الممثل، لا يمكن أن يكون إلا ممثلا آخر. أي ممثل يمكن تأويله في سلسلة غير منتهية من التأويلات(13). ويستخلص من ذلك، بأن جهود بيرس وإسهاماته في هذا المجال، لا تندرج في سياق البحث عن مفهوم للعلامة السيميائية فحسب. وإنما هي موجهة نحو إيجاد تبرير فلسفي لمفهوم تداول العلامات في واقع الاستعمال. وإن كان لا يميل إلى إعطاء الفلسفة مكانة متميزة تحتكر بمقتضاها كل ما يمت بصلة إلى العقلانية.

إن التفسير الإجرائي للمعنى، تفسيرا علميا، كان من الغايات النهائية، التي جعلت بيرس يناشد فلاسفة اللغة والمشتغلين على المعنى، بضرورة التوسل بالمنهج العلمي البرجماتي لبلوغها، إذا ما أرادوا فعلا، تحديد معاني الألفاظ تحديدا دقيقا. وذلك بألا يبدأ المفسر بالكلمة ثم يعقبها بتعريف، بل عليه أن يبدأ بالصفة أو مجموعة الصفات التي يلاحظها، ضمن الأحوال التخاطبية في العملية التداولية، ويضع لها اسما يميزها، ثم يطلق هذا الاسم، في نهاية المطاف على ما قد لاحظه، وهكذا يصبح تعريف الاسم، هو الصفات التي كانت وقعت في حدود التجربة، مجسدة بالمشاهدة أو المحادثة أو الخطاب. وإذا ما تم بعد ذلك استخراج من هذا التعريف نتائج مترتبة عنه، كانت هذه النتائج مطابقة للواقع.(14)

- **التداولية والتفسير التحليلي للمعنى:**

استثمر فتجنشتين كثيرا من المبادئ التي نهضت عليها الفلسفة البرجماتية عموما، ومنهج التفسير الإجرائي للمعنى عند بورس، على وجه التحديد، محدثا قطيعة تاريخية، وانقلابا منهجيا، في فلسفة التفسير المنطقي للمعنى، كان من نتائجه إرساء دعائم جديدة، لنظرية مثيرة للجدل، في الفلسفة التحليلية، تعنى بالوصف الدقيق لمختلف استعمالات اللغة، وليس إخضاعها لقوانين الحساب المنطقي فحسب.

حيث ترى هذه النظرية، أن للغة وظيفة تصويرية تقريرية، تتجه إلى العالم الخارجي، وتحاول أن ترسمه، وتعبر عنه بالعلامات، كجزء يمكن إدراكه بالحواس(15). وبالتالي، فإن العبارات التي لا تعبر عن الواقع الخارجي، هي عبارات زائفة، لا معنى لها، كما وصفها بيرس من قبل.وعليه فإن العبارات ذات المعنى، يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة. أما العبارات التي لا معنى لها، فليست صادقة ولا كاذبة، وإنما هي مجرد لغو.

فليس للعلامات والرموز، وفق تصور فتجنشتين، دلالات ومعاني، وإنما لها استعمالات ممكنة، في مختلف"الألعاب اللغوية"التي تشكل سفوحا لسانية، ذات نشاطات اجتماعية أوسع، تحدد"صورا من الحياة"(16).

شكل هذا التصور واحدا من أهم المرتكزات، التي قامت عليها فلسفات اللغة العادية، في مدرسة أكسفورد- التي ينتمي إليها كل من أوسطين وسورل وكرايس- وما نتج عنها من نظريات، أبرزها نظرية أفعال الكلام، التي أخذت على عاتقها تقويض المبادئ، التي قامت عليها الوضعية المنطقية، للحد من تأثير الخداع الوصفي لمنهجها الشكلي الصارم، الذي لا يقبل من التعابير والخطابات اللسانية، إلا تلك القابلة للفحص والتجريب.

ورغم الانتقادات التي وجهت للوضعية المنطقية. فإن النزعة الاختزالية لمنهجها المنطقي، لدى أقطاب هذه النظرية، بقيت قائمة على مستوى المفاهيم الإجرائية والكشفية، التي كانت وراء إبعاد أنواع الخطاب الأدبي، من منطلق تقديس العلم، ورفض ما سواه. حيث تبنى سيرل مبدأ شفرة أوكام le rasoir d'Occam في تصنيفه الثنائي: (الأسلوب الأدبي/ الأسلوب الخيالي، القول الانجازي/القول الوصفي، الخيالي/اللاخيالي، المعنى الحرفي/ المعنى المقالي...).(17)

ورغم إبعاد هذه النظرية للخطاب الأدبي من دائرة اهتماماتها، وتركيزها على اللغة العادية، في حالة الاستعمال الفعلي لعلاماتها، ورموزها من طرف متكلميها، فإنها زودت تحليل الخطاب، في النقد الأدبي المعاصر، بطاقة معرفية ومنهجية في غاية الأهمية، في ضوء مقاربتها لظواهر لغوية، هي من صميم الخطابات الأدبية، من قبيل الأفعال الكلامية اللامباشرة، وأسماء الأعلام، والأوصاف المحددة، والاستعارة ...إلخ. إلى جانب ما قدمته من مفاهيم إجرائية، على نحو، الكلام الفعلي/ والفعل الكلامي الاجتماعي، والمقصدية...إلخ.(18)

ففي الفعل الكلامي مثلا، يرى أوسطين، أن التقريرات والوعود والاعتذارات والاستفهامات والجمل ذات الصورة الطلبية، والأمرية، والرجائية، وغيرها، مما يندرج ضمن تقييدات من نوع (من الممكن أن يكون كذا...، أعتقد أن... وأتوقع كذا...) كلها على حد سواء أفعال تتحقق بالاستعمال المقنن للغة، وكل فعل لغوي، بما هو فعل مركب، يمكن تحليله بحسب ثلاثة أبعاد، على النحو الآتي:(19)

- البعد التعبيري locutoire_ ، ويكمن هذا البعد في قول الفعل ذاته. وكل فعل لغوي في خطاب ما ، يفترض انتفاء لأصوات بحسب مستويات اللغة وقوانينها ، الصوتية والتركيبية والدلالية. كما يفترض معنى ومحالا إليه لعلامات الجملة. وفي هذا المستوى، تكون الدلالة المعنية ، هي الدلالة الحرفية ، كما يمكن أن تتحدد في الذهن، بمجرد معرفة القانون الدلالي المستعمل.

- البعد الثاني، ويتضمن التلفظ énonciation أي الاستعمال الخاص للجملة؛ فيكون الفعل تعبيرا إنجازيا illocutoire من حيث إحداثه بقول شيء ما ، حسب طريقة معينة في مقام محدد. والقدرة التعبيرية لقول معين، يمكن أن تختلف باختلاف الصيغة التي يقال بها –جازمة أو استفهامية أو أمرية أو رجائية..الخ ، و/أو الظروف الخاصة بقوله. وهي السياق اللغوي. وكذلك الحالة الخارجة عن نطاق اللغة. وهكذا ، فإن قولك:"هل أكون هناك". له قدرة قولية مختلفة عن قولك:"سأكون هناك". وهذا القول الأخير، يمكن، حسب الظروف، أن تكون له قوة مجرد الجزم أو الوعد أو الإنذار أو التهديد...الخ. وهذه القدرة ، بالمعنى الثاني، هي في الواقع الوجه العملي والتداولي للمعنى.

- البعد الثالث للفعل اللغوي، هو تعبير متعد Perlocutoire يتحقق بواسطة قول شيء. ويستند إلى الآثار التي يحدثها التلفظ في السامعين. وسواء ، أكانت آثار التعبير المتعدي منتظرة ، أم لم تكن منتظرة ، فإنها دائما نتائج خاصة للفعل اللغوي، وليست اصطلاحية ، على أساس، أن الآثار المحدثة بحسب الاصطلاح، تابعة للبعد التعبيري الإنجازي. وهكذا ، فإن قصد كل متكلم إلى أن يفهمه السامع، هو جزء لا يتجزأ من فعل التعبير الإنجازي .

أي أنه"عندما يتلفظ المتكلم بجملة في مقام تواصلي معين. فإنه ينجز نمطا معينا ، يسميه أوسطين (عملا تحقيقيا). فعندما أقول لك، وفق هذا

التصور: أعدك بأن آتي، فإنني أعدك فعلا بالإتيان، ويكفي أن أقول أعدك بأن آتي، ليكون الوعد قد تم. "فالفعل من قبيل وعد، هو فعل إنجازي، يحقق إنجاز العمل الذي يصفه"(20). إن قصد الانجاز عند أوسطين، يمثل القوة التحقيقية الكامنة وراء اللفظ، الذي يظهره المتكلم بتلفظه هذا العمل التحقيقي أو ذاك.

لكننا نرى في مقابل ذلك، أنه إذا كانت الأفعال الإنجازية، لا تحتمل القسمة الثنائية المنطقية إلى صادقة أو كاذبة كأفعال المعاينة، من ناحية، فإنها من ناحية أخرى، تخضع للقسمة الثنائية الاجتماعية إلى ناجحة أو فاشلة. مما قد يمثل الفعل الإنجازي تجاوزا، حتى في حالة توفر شروط النجاح التي حددها أوسطين. إن لم يعبر هذا الفعل حقيقة، عن نية قائله. فإذا قال قائل: إني أعدك بكذا...وهو لا ينوي إطلاقا انجاز هذا الوعد، أو تصور أنه يكون في وضع لا يسمح له بانجازه، عندئذ يكون هذا الوعد تجاوزا. كما أنه قد يكون لاغيا، إن كان القائل لا يتمتع بالصفات المطلوبة اجتماعيا، كعدم الأهلية أو القدرة على أدائه أو ما شابه ذلك.

هذا فضلا على أن كثيرا من العبارات لا تخلو من لبس تحقيقي كقولنا:"شكرا لك". فقد تكون هذه الجملة للشكر، كما قد تكون للوم. فدلالة هذه العبارة، تتوقف على قصدية المخاطب، التي تحددها المواقف أو المقامات، ليس إلا.

يندرج الموقف والمقام ضمن لغة الجسد- وهي سلوك سيميائي- بوصفها لغة طبيعية، تعبر- حسب أوسطين –عن حالة ذهنية لدى جميع الشعوب، تتجسد أثناء العملية التداولية، بالبحث عن أي شيء، أو الحصول عليه، أو رفضه أو تجنبه، في ظروف وأحوال تخاطبية معينة، في سياق يأخذ في

الاعتبار تعبيرات الوجه، وحركة العينين، وتقطيب الحاجبين، والإيماءة، ونبرات الصوت وغيرها.[21]

وهو ما يتيح إمكانية تحديد قصدية المخاطب، على ضوء التفاعل اللغوي، في الحوارات المختلفة، سواء، كانت حوارات كلامية عادية، أو نصوصا أدبية. فكل ما ينجر عن ذلك من تأثير في المتلقي، إنما يرجع في الأساس إلى طرق البحث التداولي والسيميائي، بما تتيحه من إعادة بناء تصور أنواع الفهم، التي يشترك فيها المخاطبون والمتلقون المحتملون سواء بسواء. لا سيما وأن الحدث- لغويا كان أو غير لغوي- حسب كرايس- قد ينطوي على نية الدلالة، كما قد لا ينطوي عليها. مما بجعل دورة الخطاب، في العملية التداولية التواصلية، دورة سيميائية بامتياز، تفترض طرفين إنسانيين، أحدهما مرسل والآخر متلق، حيث تتنوع المقاصد، بتنوع الرغبات والمعتقدات الموزعة بين العناصر المكونة لدورة الخطاب.[22]

على ضوء هذا التحليل، اتسعت دائرة تأويل مختلف أنواع الخطابات، واتخذت مسارات ثلاثة، أحدها يقوم على مصادرة مقصدية المخاطب (المرسل) التي تتجلى في رغباته ومعتقداته بشكل أولي، فيما يقوم الثاني على مصادرة مقصدية المخاطب (المرسل إليه)، بناء على ما يعرفه عن مقاصد المخاطب (المرسل). أما الثالث، فيستهدف مصادرة مقصدية الخطاب ذاته، بمعزل عن المقصديتين المذكورتين أعلاه، بوصف الخطاب تجسيدا لتجربة الحياة في ذات المخاطب(المرسل) أو في ذات المخاطب (المرسل إليه) بوساطة أداة موضوعية هي اللغة، وليس تعبيرا عن ذات كل منهما، في حالة الاستعمال اللغوي أو التعبير الأدبي.[23]

لهذا السبب، كان دانتي- فيما نرى - يجهد نفسه في إخفاء أهوائه الجيبيلية[24] (إخفاء مقصديته) عن قارئه، لمنحه حرية أكبر لمصادرة إحدى المقصديات الثلاث في كتاباته، رغم مجاهرته بشتم وسب البابوية نهارا جهارا. ويذكر مريدو القناع حالة ذلك الشخص الذي قيل له:"أنت لص يا سيدي، صدقني"فرد قائلا: "ماذا تقصد بـ"صدقني؟ "فهل تلمح إلى أنني رجل حذر؟"[25] طبعا كان هذا الرد، مصادرة لواحد من الاحتمالات الثلاثة لتحديد المقصود.

بيد أنه، ورغم ذلك، يبقى المعنى نتيجة حتمية للغة ذاتها، في حالة استعمالها، في لحظة معينة من لحظات انكشاف الخطاب في العملية التواصلية التداولية في نسختها السيميائية. وهذا إذا ما سلمنا أن كل سلوك إنساني دال، هو سلوك سيميائي بالضرورة. عند ذاك، يصبح لا مناص من اتخاذ القارئ نقطة ارتكاز في التحليل التداولي السيميائي النصاني، لمقاربة العلاقة الجدلية المبنينة بين المؤلف والقارئ من ناحية، وبين القارئ والنص الذي يعبر عن ذاته على نحو يشبه "الأنت"، بتعبير غادمير، من ناحية أخرى[26].

لكن هذا، لا يبرر نفي ضرورة التركيز على لحظة مجاوزة القارئ نفسه مؤقتا، حين يعيش ذهنيا تجربة المؤلف نفسها، ويتماهى مع التجارب التي كانت سببا في ميلاد النص كوسيط لغوي، ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، في سياق ما يصفه هوسرل بالاختزال الظاهراتي[27].

إن تصورا كهذا من شأنه أن يتيح إمكانية قيام تحليل الخطاب، على منهجين مركبين؛ منهج تداولي يعالج مستويات اللغة، الصوتية والتركيبية والدلالية للنصوص في حالة تداولها، ومنهج سيميائي يعنى بسنن قيمها النصانية وتمفصلات معانمها ودلالاتها النفسية والاجتماعية، المستقاة من بيبليوغرافيا المؤلف، وحياته الفكرية الخاصة والعامة.

غير أن هذا يستدعي - فيما نعتقد- مراجعة جذرية لنظرية المعنى و نظرية النص الأدبي على حد سواء، في ضوء الدائرة التأويلية التي يطمح إليها الخطاب السيميائي التداولي في النقد المعاصر، انطلاقا من مآخذ فتجنشتين على كتاب الاعترافات لأوغسطين، وما أسفرت عنه من نتائج في تفسير المعاني، وتحليل النصوص، لاسيما وأن فتجنشتين اعتبر تفسير المعنى، على نحو ما ورد في هذا الكتاب، تفسيرا قاصرا، رغم أنه يتضمن لفتة سيميائية هامة، لأنه يختزل، في نظره، المعاني في الأشياء فحسب، في حين يهمل الاستخدامات الأخرى، كالأمر والاستفهام والتعجب والتحذير والتذمر والتنبيه والنصح والشكر والتوسل والوعد والشتم والاعتذار والقسم ووصف المشاعر ومختلف الظروف والملابسات المرافقة للعملية التلفظية في أحوال الخطاب.[28]

ذلك أن الظروف والملابسات المرافقة للحالة التخاطبية في العملية التداولية، هي التي تساعد على تحديد القصدية، من وراء الاستخدام الذي يريده المخاطب. حتى ولو كان ذلك، على افتراض، أن هذه الظروف والملابسات لم تكن مختلفة، باعتبار أن التقرير أو النهي، قد يقالان بشكل متقارب، فإن الفرق يبقى قائما، وأن هذا الفرق، يتحدد في طريقة الاستجابة والتطبيق، عند سماع التقرير أو الأمر. ذلك أن للأمر في العملية التداولية، استجابة معينة تختلف عن الاستجابة الخاصة بالتقرير، في تصور فتجنشتين.

- **التداولية والتأويل السيميائي للمعنى:**

في هذا الإطار، لا يستقيم أي اعتبار للاختلاف أو التمايز بين النصوص الأدبية، والنصوص اليومية. بل بين هذه الأخيرة وبين والأنظمة السيميائية غير اللغوية الدالة، بوصفها نصوصا مخصوصة بنوعية وظيفتها التواصلية والتداولية، من منظور التداولية والسيميولوجيا وعلم النص الحديث [29]. إذ بات يطلق

مصطلح "نص" على كل العلامات - ذات الوظيفة التواصلية الواضحة، سواء كانت لسانية أو غير لسانية، والتي تحكمها جملة من المبادئ، منها الانسجام cohérence والتماسك cohésion والسياق contexte. والدينامية والتقطيع والتجانس والتدرج والتنافر المقطعي، وما إلى ذلك، مما حاول بعض الدارسين في الغرب بلورته، مثل أوسطين وجوليا كريستيفا ورولان بارث.(30)

لكن يبقى الاعتبار الوحيد، الذي يجب أن يقوم في نظرية تحليل الخطاب السيميائي التداولي، هو التأويل الموجه، من خلال القارئ أو المتلقي عموما، للقبض ليس على المعنى أو قصدية المؤلف فحسب. وإنما على قصدية النص، وقيمه النصية التكوينية أيضا. وهو ما سمح بإمكانية توسيع دائرة التأويل لتشمل أنساقا غير لغوية دالة، في العملية التداولية التواصلية، والتعاطي معها كعلامات وأنساق ثقافية مشروطة بقواعد الاستعمال والتداول، كالسينما والرسم الصناعي والهندسة المعمارية وغيرها.

ولعل هذا ما جعل دلالة العلامات السيميائية المنسوقة، في العمارة الإسلامية تحظى كغيرها، من العلامات في العمارة الغربية، باهتمام الباحثين في مجال التناص المعماري بوصفها أسننا بصرية تواصلية تداولية، تحتضن قيما للتثاقف وفعاليات الحوار، تشكل جزءا أساسيا من مرجعيات المهندسين المعماريين، المهنية والثقافية، المشتغلين على التصاميم في العالم الإسلامي، كما يراها رائد وممثل الجيل الثالث لعمارة ما بعد الحداثة المعماري الدانمركي المشهور عالميا، يورن أوتزن Joran utzon، مصمم مبنى مجلس الأمة الكويتي، ومصمم مجمع جدة الرياضي بالسعودية. إذ شكلت العمارة في نظره، على غرار الرسم والنحت والصورة الفوتوغرافية وغيرها من الأسنن

البصرية، ظواهر تواصلية، شأنها شأن النصوص الأدبية وخطابات اللغة الطبيعية اليومية.

لاسيما وأن ظواهر كهذه، تتمفصل دلالاتها حسب أمبرطو إيكو- تمفصلا مزدوجا شبيها بتمفصل دلالات اللغة الطبيعية. حيث يتشكل المستوى الأول فيها، من الوحدات التي تمتلك مدلولا؛ وهي هنا، العلامات الأيقونية الشبيهة بالمونيمات في اللغة الطبيعية. أما المستوى الثاني، فيتشكل من وحدات اختلافية، معادلة للمونيمات، تتمثل في الأشكال والألوان، ولا تملك مدلولا مستقلا بذاته.

إلا أن المدارس التصويرية، تزعم إمكانية بناء نسق من العلامات، اعتمادا على المستوى الثاني فحسب، رافضة بذلك، المستوى الأول رفضا كليا. لكن هذا الزعم، جعل مصيرها ينتهي إلى ما انتهى إليه مصير الموسيقى اللانغمية(atonal) حين فقدت القدرة على التواصل، وانزلقت إلى هرطقة لا طائل من ورائها. [31]

و من هذا المنظور فإن القول بأن هناك قراءة جدية وحيدة للنصوص، خارج الجهاز المفاهيمي للأسنن والأنساق السيميائية بمفهومها الواسع، هو قول قاصر.لأن الوجود الوحيد للنصوص، إنما يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها، في إطار السنن الثقافي العام."فالنص هو نزهة، يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى" [32] في إطار من المبادئ يحصرها دومينيك منقنو Dominique maingueneau في التعاون والصدق والملاءمة أو الإفادة Pertinence، حينما ترد عبارة ما بأقل عدد ممكن من العلامات السيميائية المنسوقة، وتحمل شحنة دلالية مفتوحة على التأويلات [33].

غير أن القراءة البرجماتية المستهدفة، في النظرية التداولية، تضع حدا أدنى تنطلق منه عملية التأويل؛ وهذا الحد هو، درجة الصفر، التي يكون عليها القارئ، والمتمثلة في معرفة اللغة، وامتلاك الخصائص الدنيا لعملية القراءة. بحيث يعيش القارئ حالة من الفراغ الثقافي، بعيدا عن أي نظام قيمي أو إيديولوجي يسمح له بتكوين أحكام قيمة على الأعمال الأدبية، باعتباره قارئا افتراضيا، يمثل إطارا مرجعيا، يمكن أن يقاس عليه القراء الحقيقيون، الذين تتحدد شخصياتهم على أنهم نوع من الانزياح، أو العدول عن درجة الصفر.(34)

ولما كانت القراءة البرجماتية فعلا تحفيزيا لوظيفة النص التواصلية والتداولية، فإن الكتابة تتخذ فيه موقعا بين اللغة والأسلوب، يحدده بارث بدرجة الصفر، يتقاطع فيه محوران (المحورX) و(المحورY) في الإحداثيات الديكارتية. حيث تكون اللغة عرضا أفقيا مشكلة (محورX)، ويكون الأسلوب تعبيرا عموديا مشكلا (محورY)، فيظهر شكل النص وقيمه النصانية، وتكون الكتابة فيه صامتة، وحيادية، ودالة. أما مستوى اللغة المنطوق في اللغة(الكلام المكتوب) فيستبق حالة اجتماعية متجانسة، يوضع النص الأدبي فيها موضع الاختبار، لتأسيس وظيفته الدلالية، بوصفه تركيبا من العلامات والشيفرات المنسوقة.(35)

وبناء على ذلك يكون فهم المقصود في التداولية، مقدما على فهم المعنى، الأمر الذي أوقع التداوليين في مزالق معرفية، جعلتهم عاجزين عن التمييز بين الدلالة والمعنى. فالدلالة عندهم حسب التهانوي هي:" فهم المقصود لا فهم المعنى مطلقا بخلاف المنطقيين. فهي عندهم فهم المعنى مطلقا سواء أراده المتكلم أم لا. فالدلالة تتوقف على الإرادة مطلقا، مطابقة كانت أو تضمنا أو التزاما"(36).

لذلك كان من الضروري، أن تحظى السيميائية باهتمام المشتغلين على الخطاب التداولي، لتدارك ما اعتور بحوثهم من قصور.لاسيما حينما انتقلت من دراسة اللغة إلى دراسة الكلام، واهتمت بتأويل المعنى بوصفه محمولا سيميائيا كما يتصوره المتلقي أو مستعمل العلامة. وذلك من أجل تحقيق درجة عالية من الصرامة المعرفية والمنهجية لقراءة النصوص وتأويلها. ما جعل الخطاب السيميائي التداولي يتزود بطاقة منهجية وإجرائية واصطلاحية شديدة الغنى والتنوع والثراء، اتسمت بقدرة هائلة في تحليل الأعمال الأدبية والخطابات الثقافية، مستحدثا نوعا جديدا من التحليل النصاني على نحو غير مسبوق، في الدراسات السيميائية والتداولية، نتطلع أن تجد طريقها إلى نقدنا الأدبي العربي المعاصر، من أجل تطوير تقنيات إنتاج النصوص وطرق تداولها، وتصنيف القراء تصنيفا موضوعيا يرقى إلى تحديد القارئ الحقيقي الماسك الكتاب بيده، والقارئ المحتمل الذي يفترضه المؤلف، والمالك لكفاية تداولية، ذوقية وفنية، تؤهله لقراءة النصوص وتأويلها، والقارئ المثالي الذي يؤيد النصوص ويتعلق بركابها، وذلك لتحقيق علاقة متوازنة في دائرة الخطاب بين المؤلف والنص والقارئ.

- الهوامش:

- الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1993.

- بيرس (ش.س): تصنيف العلامات، ترجمة فريال جبوري غزول، (مقالات ودراسات) دار إلياس المصرية، القاهرة 1986.

- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص،مجلة عالم الفكر، ع298، الكويت،2003.

- فتجنشتين (لودفيج): بحوث فلسفية، ترجمة، عزكي إسلام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، القسم الأول، وكالة المطبوعات، الكويت،1991.

- هيوسلقرمان.ج: نصيات، بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة، حسن ناظم وعلي حاكم صالح،المركز الثقافي العربي، المغرب ،ط1،2002.

أحمد يوسف: التواصل وفعاليات الحوار، المفاهيم والآليات، منشورات، مخبر تحليل الخطاب، جامعة وهران الجزائر،2004.

- أحمد يوسف: سيميائيات السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر 2004.

- امبرتو ايكو:التأويل،بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كمراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2000.

- أمبرطو إيكو:سيميائية الأنساق البصرية،ترجمة محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ط1،2008.

- أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف تنجز الأشياء بالكلام-ترجمة عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، المغرب1991.

- بلقاسم ازميت: المسارات العمة لتحديد مفهوم العلامة، مجلة فكر ونقد ،ع57، دار النشر المغربية، المغرب2004.

- بيرس(ش.س) هو أول من صاغ مصطلح "البراجماتية" الذي كثيرا ما يستعمله الناقد المغربي طه عبد الرحمن تحت مسمى"التداولية".

– تيري إيغيلتون: نظرية الأدب، ترجمة، ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق 1994.
– د.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشهري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992 .
– دانيال تشاندلر :أسس السيميائية، ترجمة د.طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة ،ط1،2008.
– دوني فرنان: مدخل إلى فلسفة المنطق، ترجمة، محمود اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2006.
– روبير مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت2007.
– زكي نجيب محمود مقدمة الترجمة العربية لكتاب جون ديوي النطق نظرية البحث دار المعارف القاهرة 1960.
– سعيد بن كراد: السيرورة السيميائية والمقولات(قراءة في فلسفة بورس السيميائية) مجلة مدارات فلسفية، المغرب، ع7، 2002 . ص107.
– سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 2002 .
– فتجنشتين لودفيج: رسالة فلسفية منطقية، ترجمة، د.عزمي إسلام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1968.
– محمد عزام: التلقي ..والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق، 2007
-Austin. (John Langshaw)Quand dire c'est faire. Traduction française de Gille Lane.Ed.Seuil.1970
-Charles.S.Peirce Ecrits sur le signe. Rassemblés Traduits Et commentés par Gérard Deldalle .Ed.Seuil. Paris .1978.
-Dominique Maingueneau. pragmatique pour le discours littéraire, Nathan Paris 2001
-Jean Michel Adam Eléments de linguistique textuelle Théorie et pratique de l'analyse textuelle Pierre Mardaga Bruxelles 1990-Peirce. .S How to make our ideas clear. (in the philosophy of peirce. select. ed writingsed by Justus Harcourt Brace and company.N.Y1940.
-Van Dijck(toun.v) Sémiotique narrative et textuelle. éd. Larousse.1973.

1- Van Dijck(toun.v)sémiotique narrative et textuelle. ed. Larousse.1973.p181

2 -عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مجلة عالم العكر، ع 298، الكويت، 2003، ص111.

3 -زكي نجيب محمود مقدمة الترجمة العربية لكتاب جون ديوي النطق نظرية البحث دار المعارف القاهرة 1960، ص31.

4 -بورس هو أول من صاغ مصطلح "البراجماتية" الذي استعمله الناقد المغربي أحمد المتوكل.

5 -سعيد بنكراد: السيرورة السيميائية والمقولات (قراءة في فلسفة بورس السيميائية) مجلة مدارات فلسفية، المغرب، ع7،2002. ص107.

6- - Peirce Charles. S. .Ecrits sur le signe. Rassemblés Traduits Et commentés par Gérard Deldalle .Ed. Seuil. Paris .1978.p120.

7 -تشارلز سوندرس بيرس: تصنيف العلامات، ترجمة فريال جبوري غزول، (مقالات ودراسات) دار إلياس المصرية، القاهرة 1986، ص137.

-Peirce.C.S.How.to make our ideas clear. (in the philosophy of peirce.select.ed writingsed by justus Harcourt Brace and company.N.Y1940p30.8

9 - بيرس تشارلز سوندرس: تصنيف العلامات، (مرجع سابق)، ص139.

10 -دانيال تشاندلر:أسس السيميائية، ترجمة د.طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1،2008،ص73.

11 -المرجع السابق، ص70.

12 -بلقاسم ازميت: المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامة، مجلة فكر ونقد، ع57، دار النشر المغربية، المغرب 2004، ص44.

13 -المرجع السابق، ص ص72-73.

14 -أنظر، بيرس، المرجع السابق.

15 -فتجنشتين لودفيج: رسالة فلسفية منطقية، تر، د.عزمي إسلام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1968، ص 258.

16 -دوني فرنان: مدخل إلى فلسفة المنطق، ترجمة، محمود اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص214.

17 - د.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشهري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص8.

18 - المرجع السابق، ص8.

19 - انظر كتاب: AUSTIN. (JOHN LANGSHAW)
Quand dire c'est faire. Traduction française de Gille Lane.Ed.Seuil.1970

20 - روبير مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت2007، ص139.

21 - أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف تنجز الأشياء بالكلام -تر- عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، المغرب1991، ص03.

22 - المرجع السابف.

23 - محمد عزام: التلقي .. والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، 2007، دمشق، ص 227.

24 -

25 -امبرتو ايكو: التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كمرادن المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص65.

26- ينظر : سعيد توفيق،في ماهية اللغة وفلسفة التأويل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 2002 ص154.

27 -تيري إيغيلتون: نظرية الأدب، تر، ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص100-101.

28 - فتجنشتين، لودفيج: بحوث فلسفية، ترجمة، عزكي إسلام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، وكالة المطبوعات، الكويت، 1991، القسم الأول، ص108.

29 انظر:

Jean Michel Adam ; Eléments de linguistique textuelle, Théorie et pratique de l'analyse textuelle Pierre Mardaga ; Bruxelles 1990 .

30 - الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1993، ص16.

31 -أمبرطو إيكو: سيميائية الأنساق البصرية، تر، محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ط1، 2008، ص77.

32 - التأويل، بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص ص 22-23.

33 -Dominique Maingueneau; pragmatique pour le discours littéraire, Nathan Paris 2001 pp101-105.

34- Tompkins Jane P Reader –Response Critism Thon Hopkins University Press 1980 P01

35- ج.هيوسلقرمان، نصيات، بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر، حسن ناظم وعلي حاكم صالح،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص112

36 - أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعاليات الحوار، المفاهيم والآليات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر2004، ص104.



الرواية الحوارية
(بين ترجمان الشعري وعنفوان السردي)
في الديناصور الأخير
لفاضل العزاوي

د.عبد الحق بلعابد
جامعة الملك سعود المملكة العربية السعودية

" ...إنها رواية مفتوحة يمكن للجميع أن
يشتركوا في كتابتها...ستكون أول رواية
تقرأ بالشفرة...."
- فاضل العزاوي -

❖ **عتبة القراءة :**

يعد فاضل العزاوي من بين الأسماء الشعرية الكبيرة في الوطن العربي،ومن الروائيين الداعين إلى تجاوز مقولة الجناس الأدبية، بجعل الإبداع الأدبي أرض بابل جديدة، تسمع فيها أصوات متعددة بين أناشيد الشعر ومحكيات النثر، وقد اخترنا نصه الإبداعي الأول الذي كتبه في منتصف الستينيات،ليعيد كتابته ونشره في مطلع الثمانينيات كنص متجدد متعدد في طرائقه الكتابية التجريبية التي تلج مسالك التخييل من ممالك الشعر وهو نص

(الديناصور الأخير،كتابة جديدة لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)[1]، ليتبعها بعد ذلك بنصوص روائية وشعرية لا تقل تجريبية من هذا النص (القلعة الخامسة،مدينة من رماد، آخر الملائكة، كوميديا، الأشباح..)، لتبقى نصوص العزاوي نصوصا مفتوحة على قراءات متعددة.

1- عنوان النثر عنفوان الشعر :

إن العنوان سمة الكتاب،من حيث هو نص يوازي نصه الأصلي[2]، وجب على الكاتب الوعي به، لهذا جعله فاضل العزاوي مدخلا يلج منه إلى مسالك السردي وممالك الشعري، في أغلب أعماله الإبداعية، فكان عنوان نصه المدروس (الدينصور الأخير) منجم من الأسئلة، نريد الاقتراب منه تدبر قرائي، وحذر تحليلي، لمراوغته للانتظاراتنا التأويلية.

لهذا سنعمل على فهم هذا العنوان ووظائفه المحرك له، وكذا علاقاته وتعالقاته النصية التي يحتكم إليها في اشتغاله النصي من جهة، ثم دور عناوينه الداخلية في إضاءة تداخل الشعري والسردي فيه.

1- 1- سمني لتعرفني أيها الدينصور :

ما إن يولد النص إلا ويستهل قائلا (أريد اسما)[3]، فيبادر الكاتب إلى تسمية مولوده محددا بذلك هويته، ليسجل بها ويصنف في المكتبات،لأن استراتيجية التسمية لها دور فعال في وظيفة تعيين العنوان لا يمكن أن يتجاهلها الكاتب، وهذا ما لم يتجاهله العزاوي أيضا، إذ سمى نصه بالديناصور الأخير، هذا العنوان الذي سيقوم سؤالا، ستتناثر إجابته في كامل مفاصل النص، فإذا كان العنوان يكثف المعنى النصي، فإن النص يفصله ويفسره.

وأول هذه التفسيرات النصية للعنوان،وما يطالعنا به ذلك التقديم الشعري للنص الذي يعد هو أيضا نصا موازيا مثله مثل العنوان[4]، الذي يحكي/يسرد العنوان في مقاطع شعرية :

هو ذا **الديناصور** المقتول يعود **ليروي**

ذكر أسفاره في نفسه :

ماكنة تصنع الأحلام

وتقدمها للقراء

يمكن أن تقرأ بالمقلوب

أو تحذف منها أفعال القول

ذكرى ديناصورات أخرى

....

ذكرى أنفسكم

حيث الميناتور

يجوب الغابة

في آخر رحلاته قبل الموت

فقد قام هذا التقديم الشعري بوظيفة شارحة لعنوانه، كما قام **بتشعير السردي**، وتوضع ميثاق قرائي يوجهنا في تحليل هذا النص المفتوح الذي يمكننا قراءته بالمقلوب أو نحذف أفعالا ونملأ فراغات من موسوعتنا كقراء.

1- 2- العناوين الداخلية وأناشيد الجوقة الأخيرة :

إن العناوين الداخلية لنص الديناصور الأخير، عناوين مصاحبة لنصها وتوجد داخله[5]، لتختلف بذلك عن العنوان الرئيسي بكونه موجه لجمهور

القراء، غير أن العناوين الداخلية موجهة أساسا للقارئ النصي الذي انخرط فعلا في القراءة السردية .

لهذا أصبح الكثير من الروائيين يعنونون فصول رواياتهم، وإن لم تكن إلزامية، كما فعل العزاوي مع نصه، فهو لم يكتف بعنونة فصوله، بل زاد على ذلك بوسمها بخاصية درامية لا نجدها سوى في الملاحم والمسرحيات القديمة وهو (النشيد)، فنصه ينقسم إلى عشرين نشيدا كل نشيد له عنوان يبدأه بنشيد : كم الملك جميل سوى أنه سيموت، ويختمها بنشيد : النهاية- البداية.

فالعناوين الداخلية عند العزاوي ذات وظيفة تفسيرية لعنوانها الرئيسي من جهة، وذات وظيفة تكثيفية لفصولها من جهة أخرى، غير أن ما يميزها ذلك الإيقاع الشعري الذي يسرد الرحلة الأخيرة للديناصور، فالعنوان الداخلي للنشيد الأول (كم الملك جميل سوى أنه سيموت)، هو جملة سردية ستتحول إلى مقطوعة شعرية تتناغم فيها الفواصل في نفس الفصل :

آه، كم الصخرة عالية، وعلى حافتها الأشتات

آه، كم الشعوب صاعدة، وعلى شفتيها الدم

آه، كم الملك جميل سوى أنه سيموت

[الديناصور الأخير، ص18]

نفس الشئ نجده في النشيد الثامن عشر المعنون (الصقر المضطرب)، ذلك الخروج من السردي إلى الشعري في هذه المقطوعة :

مساء مقفر. مدينة سوداء. أسلاك شائكة

وعلى الساحل أبدا

يضطرب الصقر،

مرتفعا في الريح.

[الديناصور الأخير، ص94]

2- التعالق النصي في الديناصور الأخير

(من القراءة- كتابة إلى الكتابة- قراءة) :

فاضل العزاوي من الكتاب السباقين للالتفات إلى هذه الظاهرة النقدية،حتى من قبل ان تتشكل وتستقر في المؤسسة النقدية الغربية، وهذا لخلفيته القرائية المتنوعة للسرديات العالمية الكبرى، والمحكيات التراثية الأصيلة،أكسبته طاقة تجريبية لتنويع الأشكال الكتابية عنده وتداخلها الأجناسي.

فنصه المشتغل عليه المعنون (الديناصور الأخير) هو نص لاحق يعالق نصا سابقا عنه(6) وهو(مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)(7)، الذي أعاد كتابته في النص الجديد الذي نقرأه الآن، فهو يقول في إيضاح الطبع الجديدة :

"إننا لا نرد هنا استعادة ما فقده الديناصور فحسب وإنما تكثيفه وتعميقه أكثر.إنها الرحلة ذاتها مع الديناصور، ولكن بعد عشر سنوات من الرحلة الأولى، حيث ازداد المؤلف خبرة بالديناصور الذي كان حينذاك جديدا عليه بعض الشئ. أما (س) بطل هذه الرواية فسواء كان يلعب دور المخترع الشرير أو القائد الثوري، الشرطي أو السجين،القديس أو الشيطان فإنه يقذف نفسه دائما في هذه الحرب القائمة ويعي تحولاته لحظة بعد أخرى، وهو يعرف أنه مأسور بالأضداد، تشكل وحدته: إنه إذ ينهدم يولد ذلك الجديد الذي يضيء الليل، الليل الإنساني"(8).

نكتشف من خلال هذا التوضيح بأن النص اللاحق يستعيد ما فقده النص السابق بفعل مقص الرقابة بأكثر عمق وتكثيف،فهو أول نص سيقرأ بالشيفرة على حد قوله[9]، إلا أن

هذه لقراءة- كتابة ستنتج لنا بعد عشر سنوات كتابة- قراءة وهي نص الديناصور الأخير، فهو لا يلغي نصوصه،بقدر ما يمتحن نفسه بجعل مسافة ينظر من خلالها لنصوصه كقارئ، فهو كما يسميه نوع من الرقابة للتغيير داخل الكاتب، فهو ينوي إعادة كتابة مخلوقاته الجدية للمرة الثالثة ولا يدري كيف ستصبح عليه لإيمانه بانفتاح النصوص وحياتها خارج مؤلفها،لتبح لها حياة مستقلة بها يصنعها قراءها.

3- الشخصية بين مسخ الصورة وتعدد الصوت :

المتتبع للشخصية في رواية فاضل العزاوي، يمكنه تحديدها منذ عنوانها شخصية قلقة متذبذبة متشككة فيما حولها وحتى في نفسها، لا منتمية للعالم الواقعي بقدر ما تفعل فيه، ولا للجنس بالبشري بقدر ما تسمعنا أصواته المتعددة.

فجاءت الشخصية حيوانا لما قبل التاريخ (ديناصور) في رحلته الأخيرة للانقراض، يعيش داخل الأزمنة وخارج الزمان في آن، فالشخصية أقرب إلى العجائبي منها للواقعي تقول متوجهة لمؤلفها: " هذا ما ينبغي أن يجيب عليه مؤلف هذه الرواية العجائبية "

[د.أ ،ص 82]

لترتحل هذه الشخصية في غموضها وإبهامها في كامل مفاصل الرواية، لأن مفهوم الشخصية عند فاضل العزاوي يقترب من مفهومها عند رواد الرواية الجديدة (روب غرييه،ن.ساروت،م.بوتور...،وقبلهم كافكا...)، فهي شخصية بلا هوية، وبلا وجه لا ملامح لها، مهووسة بالشك والبحث عن طرائق جديد

للحكي[10]، لتقدم الشخصية مع هذه الكتابة التجريبية الجدية من زاوية أخرى، زاوية اللايقين واللاطمأنينة التي أصبحت تسكن الشخصية.

لهذا وجدنا شخصيات الكاتب قد أصابها المسخ الكافكوي متخذة من التعدد الصوتي معبرا وعبارة عن كينونتها القلقة، وهو يوضح منذ البداية طبيعة هذه الشخصية المتحولة :

" ...أما (س) بطل الرواية فسواء كان يلعب دور المخترع الشرير أو القائد الثوري، الشرطي أو السجين، القديس أو الشيطان، فإنه يقذف نفسه دائما في هذه الحرب القائمة **ويعي تحولاته لحظة بعد أخرى، يعرف أنه مأسور بالأضداد**..."[11].

فشخصية الديناصور واعية بتعدد أسمائها وأصواتها،وبهذا حدثت قطيعة مع الشخصية النمطية التي تعترف بأحادية الصوت والدور، فالديناصور لم يترك غابة في الرواية لم يرتادها ولا مدينة لم يدخلها ولا شجرة لم يستظل تحتها ولا نهر لم يسبح فيه في أجساد مختلفة وأصوات متعددة فهو (الديناصور، الميناتور، الماموث، س، الشبح، الوحش، الثوري، الشرطي، الكاهن، الشيطان، البطل، المخترع، القديس، ن...)، وأمثلة من النص مع ما سبق ذكره

يحدد لا تأثر الكاتب بأسلوب الرواية الجديدة :

" عندما استيقظ **س** من النوم في الساعة الواحدة...كان يفكر في **الديناصور الزجاجي،ديناصوره هو**،ذلك الذي رآه ذات مرة،ينام معه على سريره.

قالت فيوليت :أنت لم تحلق ذقنك منذ سنة.الديناصور يكره ذلك.

- : لم أقل أبدا أنني أحب الديناصور. كل ما في الأمر هو أنه كان يعيش هنا. واختفى فجأة.**ثم تحول إلى آبار بترول**.

قالت فيوليت لنفسها وهي تحدق في عيني س: لكم هو جميل هذا **الماموت**" [د. أ ، ص30]

لهذا الشاهد السردي يبرز لنا تعدد أسماء الشخصية وأصواتها حتى يصعب علينا تحديدها، لكثرة ما نساق الكاتب وراء التجريب بجعل شخصيته غامضة مبهمة، فهي الديناصور وهي في نفس الوقت (س)، يقول : "...رأى س الذي يلقب بالديناصور أحيانا..."[د.أ ،ص63].

وأقوى دليل على تأثر الكاتب بالرواية الجديدة، هو تناصه مع أحد أعلام ومنظري الرواية الجديدة (ر.غرييه)، لما وظف إحدى شخصياته لتحاور شخصيته المتعددة (س)، وهي شخصية (فيوليت) التي نجدها في روايته (المتلصص)[12]، وهي أيضا شخصية قلقة متعدد الأسماء فمرة هي (فيوليت)، ومرة(جاكلين)، وأخرى(جاكي)، فقد توافقت الشخصيات في أسمائهما المتشظية، وملفوظاتهما المبهمة.

لتبقى هذه الشخصية بين الظهور والاختفاء في أزمنة وأمكنة مختلفة لإيمانها بالتناسخ والتوالد الغنوصي، يقول السارد عن موت الدينصور : " لم يخلف أحدا. الغنوصيون وحدهم يعرفون كم كان على حق...." [د. أ ، ص31]، وهذا أثر بيّن للرواية الجديدة في كتابة العزاوي التجريبية التي ولدت من رحم الأزمات والصعاب التي عاشها الكاتب في وطنه جراء الاعتقال والاضطهاد، لينعكس كل ذلك في كتابة شعرية وسردية مختلفة مع الآخر مؤتلفة مع ذاتها.

4- البحث عن التجنيس الضائع (بين الشاعر المنولوجي، والروائي الديالوجي) :

ما تزال الأسئلة تطالعنا من ذلك المنجم المثقل بالمعارف،ومن بين أسئلته :

كيف يمكننا تجنيس هذا النص ؟ أوما هو جنس هذا العمل الإبداعي أهو رواية أم قصيدة ؟

لأن الكاتب قد وضعنا في إشكال إجناسي، بجعله المؤشر التجنسي لنصه (قصيدة- رواية)،

وكما نعلم أن هذا المؤشر التجنيسي يعمل على مساعدتنا لتحديد الميثاق القرائي للنص، غير أنه في هذه الحالة لم يسعفنا في تحديده، وهذا راجع لمقصدية الكاتب الإنتاجية، التي عملت على المزاوجة بين الشعر والنثر، لأنه يرى ما منظرورة أن يكتب الشاعر شعرا فقط، ولا الروائي الرواية فقط، فكبار الكتاب جويس، بروست، كافكا، فولكنر... نجدهم كتبوا في الجنسين، وإن لم يكتبوا نجد أن الروح الشعرية تسري في كتاباتهم، فالمزاوجة دليل على التنوع والمصالحة بين الأجناس الأدبية.

فلهذا نجد أن العزاوي لا يميل إلى مقولة الأجناس الأدبية،لهذا جمع في نصه هذا بين الشعر والرواية، والقصة القصيرة، والمقالة، والمسرح...لأن الجنس عنده مقولة يصنعها الإنسان- الناقد لنتخفى وراءها، أما الكتابة فهي تتجه نحو الحرية، فلا داعي لانغلاق الأجناس على بعضها البعض.

فجاء نص العزاوي (الديناصور الأخير) من الجنس المختلط الذي عرف عند المشتغلين على نظريات الأجناس الأدبية، إذ يلتقط هذا الجنس الهجين كثيرا من الأجناس التي تكون خارج عالمه الإبداعي(13)، فالناظر لكتاب (دومينيك كوب) الشعر والحكاية(14)، فيما عقده لتمازج الأجناس خاصة الشعر والرواية، إذ يرى أن الفترة التي قالت بمعارضة هذين الجنسين هي الفترة التي خلقت هذه التحديدات، وهذا ما وجدنا عليه أصحاب الرواية الجديدة، الذين لم يؤمنوا بهذه الحدود الإجناسية،فقد رأى م. بوتور أن هذا التقسيم بين

الشعر والرواية تقسيم مدرسي لم يستعمل قديما، لهذا يحدد الشعر الروائي أو الرواية كشعر الذي: " عرف كيف يستفيد أمثولة الرواية ليكون شعرا جديرا بأن يوضح ذاته وأن يعرف عن نفسه وواقعه، ويمكنه إلى ذلك أن يحتوي على تفسيره الخاص."[15].

وعلى هذا الأساس فكل جنس يستفيد من مركبات وأدوات الجنس الآخر[16]، فالعزاوي لا يتردد في الإعلان عن هذا الجنس الهجين قصيدة- رواية،وما يسميه في توضيحه لهذا النص أيضا رواية- قصيدة دليل عل عدم التفرقة بين الجنسين، وقد سبق هذه التنظيرات الإجناسية ما قال به باختين لما جعل من الرواية جنسا هجينا يستظيف أصواتا متعددة منها الاجتماعي والشعري والروائي والشعبي...، ومن هنا تمكن للعزاوي أن ينتقل من الشعري إلى الروائي والعكس، فهو كما يردد دائما هو شاعر ولكن لديه مفهوم مغاير للشعر لإيمانه بالتحرر، وبأن الكاتب حر في استخدام المادة التي يمتلكها، لأن الكتابة عنده مغامرة تتحقق بالربط بين كل هذه الأجناس.

وإذا انطلقنا من مفهوم الخطاب عامة (شعري أو روائي) عند باختين فنجده : " يولد الخطاب داخل الحوار...ويتكون داخل فعل حواره متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع.فالخطاب يمفهم موضوعه بفضل الحوار."[17]، ص 54.

غير أن باختين وإن أقام تعارضا بين الخطاب الشعري المونولوجي والخطاب الروائي الديالوجي، غير أن المتمعن في كتاباته بعمق يجده يعقد حوارية بينهما تختص بكتاب ذوي كفاءة عالية في الكتابة، لهذا إذا جاء إلى التكلم عن الخطاب الشعري فإنه يرى أن[18] :

-الأجناس الشعرية لا تستعمل الصوغ الحواري الطبيعي للخطاب.

-إن لغة الشاعر هي لغته هو...وكأنها التعبير التلقائي عن قصده.

-وأنه في العمل الشعري تتحقق اللغة وكأنها أكيدة لا تستعين بلغة أخرى.

-وأن الأسلوب الشعري يحمل مسؤولية للشاعر تجاه لغته، لأنه في خدمة لغة واحدة ولسان واحد، تبقي عليه داخل المونولوج.

-أما عالم الشعر، عالم مضاء بخطاب وحيد على الرغم من التناقضات والصراعات الموجودة داخله.

وعلى الخلاف من ذلك الخطاب الروائي الذي يتسم بالتعددية الصوتية وخطابه خطاب ديالوجي، وهذا ما تعرف به الرواية البوليفونية.

إلا أن باختين يقدم لنا التفاتة نقدية مهمة تجعل من حوارية الخطاب الشعري والخطاب الروائي ممكنة،وهذا ما *سنختبره* في النص المدروس لما يقول باختين :"...لا يستطيع أي شاعر وجد تاريخيا محاطا بتعدد حيّ، لساني وصوتي، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته، إلا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعا داخل الأسلوب الشعري لأعماله دون أن يحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر، ودون أن يحوّل الشاعر إلى ناثر."(19)، وهذا الشاهد ينطبق كليا على مقام به فاضل العزاوي في نصه الديناصور الأخير،لما زاوج بين الأسلوبين، وتكلم/كتب باللغتين الشعرية والروائية،متحولا بذلك من الشعري إلى السردي، مخترقا بذلك مقولة الأجناس الأدبية، فهو يقول في أحد فصوله (داخل الزنزانة)، وهو يفكر في وضع قاموس جديد للحياة :

العائلة : خطوة الغربة

العشيقة : خطوة الموت

الشعر: خطوة الحلم

الموت: خطوة الحياة

الخ... [د.أ ،ص 34]

كما يقول السارد عن نفسه وهو ستدعي صديقه الشاعر ت. إليوت : " إنه قد يكون شاعر ولكنه لن يكون أكثر من اسم فائض غير ضروري بين ألوف الأسماء.. "[د.أ ،ص35]

لهذا عزم أن يتحول إلى رواية الحكايات : "..ومع ذلك سأروي لكم هذه الحكاية التي يمكن أن تغني ثقافتنا العامة..." [د.أ ،ص36].

كما نجد لهذا الديناصور- الشخصية قدرة عجيبة على اختراع قصائد جديدة التي يكننا قراءتها من أي اتجاه يقول :" هكذا جلست تقرأ ،أما أنا فقد فكرت في اختراع قصيدة جديدة ربما هكذا..."[د.أ ،ص67]،كما :" ..فكر في قصيدة تقرأ من كل الجهات... ولكن القصيدة في نظره لم تكن لتتطلب تبريرا. وكان يعتقد أنها تكتب أو توجه هكذا مثل أي شيء آخر في الحياة. "[د.أ ،ص71]،وهنا تضافر السرد (القراءة) مع الشعر(القصيدة)، وهذا بعدما أدرك أن :" الحرب شيء أكبر بكثير من كل الروايات التي قرأها والأفلام التي شاهدها...."[د.أ ،ص69].

أما أكبر دليل على هذه الحوارية بين الخطابين في النص،هو استعادته لأناشيد الجوقة في الدرامة الإغريقية لما مصرح المشاهد مدخلا خطابا جامعا بين الخطابين قصد تحريك الخطاب وتناوب الأصوات، بجمل شعرية ذات إيقاع منسجم، وهذا ظاهر في النشيد الرابع عشر(القاعدة والاستثناء)، والنشيد التاسع عشر(ضوء الليل) أي نسمع كل الأصوات باختلاف طبقاتها ومرجعياتها ومشاعرها المتوحدة والمتعددة، في أصوات (الكورس، البطل، س أو الديناصور،

المتفرجون، الحاكم، المؤلف..) نكل واحد يتكلم من زاوية نظره تحملها لغة تتناوب بين الشعري والسردي أي بين تسريد الشعري، وتشعير السردي :

إذ نجد أن النشيد الرابع عشر يقوم بتسريد ماهو شعري في النشيد التاسع عشر، وهذا ألأخير يقوم بتشعير ما هو سردي في النشيد الرابع عشر :

1- **صوت الكورس** في (النشيد الرابع عشر- القاعدة والاستثناء-) :

–من الواضح أنك يا عزيزي الدينصور قد خسرت حربك الطويلة ضد هؤلاء الذين يملأون القرى والأرياف، ويحاصرونك في مملكة صامدة بالموت.**(سردي)** [د.أ ،ص**81**]

صوت الكورس في (النشيد التاسع عشر- ضوء الليل-) :

- مقطوعة شعرية :

ها نحن نجتمع الليلة
لنقرر خاتمة القصة
نبحث عن معنى المعنى أو مغزاه إذا شئتم
مادام الشيطان يقرفص قدام الله
والديناصور يحلق في العالم
مثل دخان تنشره الريح. (شعري)

[د.أ ،ص**97**]

2- صوت البطل في (النشيد الرابع عشر- القاعدة والإستثناء-) :

"خسرت معارك كثيرة وكنت دائما أعود لأنهض من جديد." [د.أ ،ص81] **(سردي)**.

❖ **صوت البطل (س)** في (النشيد التاسع عشر- ضوء الليل-):

مقطوعة شعرية :

سأموت وأنهض في أزمان أخرى
حتى ينقرض الليل البشري
سأموت وأنهض أكثر حرية
من أغنية تصرخ في الصحراء. **(شعري)**

[د.أ ، ص99].

3- **صوت المؤلف** في (النشيد الرابع عشر- القاعدة والإستثناء-) :

" **إيضاح من المؤلف**

كثيرا ما يستنجد بي أحد أبطالي أن انقذه من ورطة يكون وقع فيها ،أو أمنحه موقفا ينبغي عليه هو بالذات أن يختاره بحرية..."**(سردي)** [د.أ ، ص82].

صوت المؤلف في (النشيد التاسع عشر- ضوء الليل-):

مقطوعة شعرية :

ستكون وحيدا أبدا ،
متحدا بعذاب ضحايا لا تعرفهم
يأتون من التاريخ إلى التاريخ.**(شعري)**

[د.أ ، ص99]

وبهذا قد تضح لنا جليا حوارية الخطاب الشعري والخطاب الروائي في هذا النص المفتوح على أجناس متعددة ، ولم يحقق العزاوي هذه الحوارية بين هذين الجنسين لولا خلفية الشعرية المتمرسة ، ومرجعيته السردية العالمة.

4- **الخطاب الميتا سردي وكينونة الكتابة المختلفة :**

قبل أن نخرج من هذا البحث استوقفتنا كتابة العزاوي التجريبية المختلفة ،حيث أننا نجده يترك روايته تفكر في كينونتها من حيث هي بحث عن

مسالك تخييلية جديدة، وكذلك ذلك الحوار القلق بين الروائي وقارئه حول هذا العمل،فالخطاب الميتا سردي الذي استفاد منه العزاوي قصد تعميق دلالة خطابه البوليفوني، إذ جعل من الرواية موضوعا للتفكير وطريقة للتدبير ووسيلة للتعبير عن كينونتها وهي تتخلق.

❖ الخاتمة :

لقد توصلنا من خلال هذا البحث إلى أن فاضل العزاوي يعد من المجددين في الكتابة السردية والشعرية العربية في الوقت نفسه، حيث تبنى الكتابة التجريبية في زمن ظهورها مع كتاب الرواية الجديدة،فلم تنعكس خصائص هذه الكتابة على مستوى موضوعاته فقط، بل انعكست أيضا على مستوى الأشكال،فقد أبدى الكاتب وعيا مسبقا بضرورة الاهتمام بعتبات النص، إضافة إلى انتهاجه أسلوب تعدد الأصوات الروائية كاشفا عن أصوات فئات مجتمعية مهمشة، وأهم ما يلاحظ على كتاباته السردية هو تجاوزه لمقولة الأجناس الأدبية، إذ يرى أن كل ألأجناس الأدبية تتعالق فيما بينها وتفيض على بعضها مكونة لنص إنساني حواري.

❖ **الهوامش :**

1- فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، قصيدة -رواية، دار ابن خلدون، ط1، سنة1980، بيروت، لبنان.

2 -G.Genette, seuils, ed.du seuil, paris, 1987, pp.77-80.

3 -Jacques Derrida, par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, ed. Du seuil, Paris, 1991, pp195-200.

4- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، ط1، سنة2000.

5 -G.Genette, seuils, ed. du seuil, paris,1987, pp301-322.

6 -G.Genette, palimpsestes, ed. du. seuil, paris, 1982, pp.11-12

7- فاضل العزاوي، مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، في طبعتها الأولى، سنة 1969.

8- فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، قصيدة -رواية، ص 7-12.

9- المرجع نفسه.

10- رضا بن حميد، الشخصية في نما‌ج من القص العربي، ميسكيلياني للنشر، ط1، سنة 2008، ص 28.

11- فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، قصيدة -رواية، ص 7-12.

12 -A.Robbe-Grillet, le voyeur, ed.de minuit, paris, 1988.

13- أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مكتبة قرطاج للنشر، ط1، سنة 2007، تونس، ص 134.

14 -Dominique Combe, poésie et récit, une rhétorique des genres, José Corti,1989, p.7.

15- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة، فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، ط2، سنة 1982، بيروت، لبنان،37-39.

16- أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص146-.148

17- مخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سنة 1987، القاهرة، .54

18- المرجع نفسه، 58-.59

19- نفسه، ص 58.

الموسوعة وتأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو

أ. ويدير نادية
جامعة مولود معمري - تيزي وزو.

يفترض الحديث عن الموسوعة الثّقافيّة حديثا عن عهد ما بعد البنيويّة، حيث سلّط الضّوء على القارئ وأصبح طرفا ضروريا في تأويل النّصوص، ولقد جاء ميلاد القارئ بعد إعلان رولان بارت موت المؤلّف وظهور نظريّة القراءة التي أعادت الاعتبار للقارئ، بعد ما كان قد أقصي في المرحلة الأولى والثّانيّة من الحركة النّقديّة.

عرفت المرحلة الأولى سيطرة المؤلّف وكان مدار الاهتمام فيها حول علاقة النّص بصاحبه، وقد مثّلت هذه المرحلة ما عرف بالنّظريّات السّياقيّة كالمنهج النّفسي والمنهج التّاريخي، أمّا المرحلة الثّانيّة فهي مرحلة النّصوص المنغلقة على نفسها وقد مثّلتها النّظريتين: البنيويّة والسّيميائيّة؛ ومع مجيئ نظريّة القراءة في المرحلة الثّالثة لم يعد معنى النّص محدّدا من قِبل المؤلّف ولا من قِبل النّص بل من قِبل القارئ، ولم يعد الاهتمام بالمعنى فقط إنّما تعدّى ذلك إلى البحث عن الدّلالة التي يحدّدها القارئ ويساهم في إنتاجها.

من هذا المنطلق يتجاوز النّص أحادية المعنى إلى إنتاج دلالات متعدّدة وغير نهائية اعتمادا على الخلفيّة المعرفيّة لمتلقي الخطاب، حيث تشكّل الخلفيّة المعرفيّة والذاكرة الخاصة بالقارئ بالإضافة إلى سيرته الذّاتيّة، ولغته، وظروف

نشأته، وانتمائه الدّيني والعرقي والإيديولوجي، ما يعرف بالموسوعة (Encyclopédie) التي تساهم في القراءة بشكل يتجاوز النّموذج القاموسي.

لم تظهر الموسوعة كإجراء تحليلي مع إيكو الذي بثّ تفاصيلها في العديد من مؤلّفاته، بل بدأت إرهاصاتها الأولى مع الدّراسات البلاغيّة والأسلوبيّة الحديثة التي أبدت اهتماما بثقافة القارئ وانتماءاته السّياسيّة والدّينيّة واللّغويّة ودورها في تأويل الخطابات، خاصة عند أصحاب اتجاه سيميولوجيا الثّقافة المستفيد من الجدليّة وفلسفة الأشكال الرّمزيّة عند كاسيرير ولهذا الاتجاه مؤسّسون وأنصار في الاتحاد السّوفياتي «يوري لوتمان، أيفانوف، أسبنسكي، تودوروف»، وفي إيطاليا «روسي لاندي وأمبرتو إيكو»[1].

تنطلق سيميولوجيا الثّقافة من اعتبار الظّواهر الثّقافيّة موضوعات تواصليّة وأنساق دلاليّة[2]، وترى في القارئ كائنا ثقافيّا يحمل هذه الأنساق الدّلاليّة على شكل موسوعة يستخدمها بصورة آلية في عمليّة القراءة وذلك من منظور ثقافي خاص به.

يحدّد مصطلح «الموسوعة» في السّيميائيّات المخزون الثّقافي للفرد أو المجتمع، أي كل ما يشمل الفكر وفروعه، السّنن المعرفيّة، السّنن التّوليديّة، الشعوريّة التي من خلالها ندرك الواقع، فتلعب من ثم دورا أساسيا في تأويل الفضاء النّصي والخارج نصي[3].

تناول الباحثون هذا المصطلح بأسماء مختلفة، حيث عبّر عنها يول (G.yule) وبروان (G.Brown) بما يعرف عندهما بالخلفيّة المعرفيّة حيث لا يواجه القارئ النّص وهو خالي الذّهن، بل تعتمد معالجته للنص المعاين، من ضمن ما تعتمد، على ما تراكم من معارف سابقة تجمّعت لديه باعتباره قارئا

متمرسا قادرا على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص «والتّجارب» التي سبق له قراءتها ومعالجتها، ومجموع هذه العناصر يكوّن المعرفة الخلفيّة للقارئ وهو مفهوم يتماهى مع مفهوم الموسوعة[4].

أما مفهوم الموسوعة عند فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) فإنّه يتجلّى فيما أسماه بالسّجل (le répertoire) الذي يعرّفه بقوله: "إنّ السّجل يحتوي على موصفات، وذلك لأنّ النّص يمتص عناصر معروفة سابقة عليه، وهذه العناصر لا ترتبط فقط بنصوص سابقة، ولكن كذلك - إذ لم يمكن أكثر- بمعايير اجتماعيّة وتاريخيّة، والسّياق السّوسيو- ثقافي بمعناه الواسع، والذي انبثق من النّص، أو بما أسماه شكلانيو براغ بالواقع الخارج- جمالي. إنّ السّجل هو الجزء التكويني للنّص، وهو يحيل بالضّبط إلى ماهو خارج النّص"[5]، وهو بذلك يشبه مفهوم الموسوعة.

أما الموسوعة عند أمبرتو إيكو فهي تندرج في سياق استثمار مجموعة من المفاهيم الأساسيّة من أجل تحديد العمل التّأويلي بين القارئ والنّص؛ كون النّص آلة كسولة تفرض على القارئ عملا اشتراكيا من أجل ملء فضاءات اللامقول أو المقول سلفا، وبهذا تكون فهرسا مضمرا مقتضى من قِبل النّص ومحيّنا من قِبل القارئ[6]، لذلك يعرفها إيكو بأنّها مسلّمة سيميائيّة، أي فرضيّة ابستمولوجيّة يجب أن تستثير الاكتشافات والتّمثلات الجزئيّة والمحليّة للكون الموسوعي ولا فرق داخلها بين المعرفة اللّسانيّة ومعرفة العالم، ففي الحالتين معا يتعلّق الأمر بمعرفة ثقافيّة يتم داخلها شرح كل واقعة استنادا إلى الوقائع الموسوعيّة[7]؛ ومن هذا المنطلق تعدّ الموسوعة خلفيّة معرفيّة أوذاكرة جماعيّة يفترضها التّحليل، حيث تندرج فيها المجموعة المسجّلة لجميع التّأويلات، لذلك يمكن أن نتصوّرها - يقول ايكو- موضوعيا على أنّها مكتبة المكتبات حتى

تكون المكتبة أيضا أرشيفا لجميع المعلومات التي تم بطريقة من الطرق تسجيلها[8].

تتضمّن الموسوعة مجموعة من المعطيات الثّقافيّة المنتشرة في سياق سوسيو- ثقافي معيّن، يستغلها القارئ في قراءته للنصوص، لذلك فهي عبارة عن "فرضيّة ضابطة يقرّر المتلقي على أساسها وعند تأويل نص ما أن يبني جزءا من موسوعة تسمح له بأن يعطي للنص أو للمرسل جملة من الإمكانيّات الدّلاليّة"[9] ممّا يضمّن للنص صفة المقروئيّة.

وظيفة الموسوعة وخلفياتها:

تكمن وظيفة الموسوعة في منح صفة المقروئيّة كحد أدنى لفهم النّص، كونها تقوم بلحم يؤدي إلي انسجام بنيات النّص وبنيات العالم، لتسمح من ثمة، بالانتقال من الإظهار الخطي إلى عالمه: فإن لم تتمكّن عمليتي الإدراك والفهم أن تنطلقا من الإظهار الخطي المشكّل للواقعيّة الماديّة الوحيدة للنص، وكان الإظهار الخطي عبارة عن متتاليّات من العبارات، فإنّ إسناد المعنى إلى تلك العبارات، يقتضى امتلاك الكفاءات السّيميائيّة[10] التي هي كفاءات موسوعيّة تتمفصل في مستوى تعالقها مع النّص إلى سنن عامة وسنن فرعية، وقد تأخذ هذه السّنن الفرعيّة في علاقتها بالبنيات الخطابيّة أبعادا ثقافيّة أو بلاغيّة أو أسلوبيّة أو كلها معا، كما قد تأخذ أبعادا تقنيّة معرفيّة في علاقتها بالبنيات السّرديّة مثل السّيناريو والإطار[11]؛ وهي مفاهيم تمثّل الكفاءات الموسوعيّة المتواجدة في مستوى الذّهن البشري.

تتوزّع الخلفيّات التي تحكم الموسوعة على ثلاثة مجالات علميّة وهي: علم الدّلالة، علم التّداول (التّداولية) وعلم النّفس.

أ- الخلفيّة الدّلاليّة:

تعدّ دراسة الموسوعة دراسة دلاليّة، وذلك لأنّ القارئ عند استعماله للموسوعة يأخذ من معارفه الدّلاليّة ما يناسب سياق الخطاب وأهدافه.

ب- الخلفيّة التّداوليّة :

تعتمد الموسوعة على الخلفيّة التداوليّة لأنّها لا تنفصل عن الدّيناميّة التي يمارسها القارئ على النّص، وتكتسب الموسوعة هذه الدّيناميّة من حركة مؤوّلاتها، حيث يحيل كل مؤوّل على أخر ممّا يؤدّي إلي انفتاح الدّلالة في النّصوص .

ت- الخلفيّة النّفسيّة:

تتّكأ الموسوعة على الخلفيّة النّفسيّة لأنّ التوجّه الموسوعي توجّه نفساني، والدّلالات اللّسانيّة كيانات نفسيّة غير مستقلة عن المفاهيم النّفسيّة الموسوعيّة، وعن التّنظيم المعرفي العام والقدرات المعرفيّة للذهن البشري[12].

يبدو من خلال الخلفيّات الثلاث أنّ القدرة الدّلاليّة للملتقّى تأخذ شكل موسوعة حين تلتقي المعرفة اللّسانيّة بمعرفة العالم مع الأخذ بعين الاعتبار البعد النّفسي للملتقّى، وسنحاول فيما يلي تمثيل هذه الخلفيّات من خلال تحليل استعارة:

- "طفولتي المبتورة"[13].

يحاول متلقّي هذه الاستعارة أن يحيّن كل المعارف والتّجارب التي تصف الطفولة، متّكأً في ذلك على:

أ- **الخلفيّة الدّلاليّة:** وهي المعارف التي يمتلكها المتلقّي حول معنى كلمة «الطفولة»، كأن يعرف مثلا أنّ الطفولة هي مرحلة من مراحل العمر عند الانسان، أو أن يعرف بعض سماتها من مثل:

الطفولة:

[+معنوي]، [+ حي]، [+إنسان]، [+ روح]، [+ عقل]، [+ براءة]

ب- **الخلفيّة التّداوليّة:** من أجل تأويل استعارة «طفولتي المبتورة» يربط المتلقّي كلمة «الطفولة» بالسّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة، وهو سياق حديث خالد – وهو بطل رواية ذاكرة الجسد- عن انضمامه إلى صفوف الثّوار وتعرّفه على «سي الطّاهر» الذي كان يشفق عليه لأنّه إضافة إلى صغر سنّه كان يتيما، حيث تصوّر هذه الاستعارة يتم خالد الذي فقد أمّه في سن مبكّرة، من خلال تشبيه الطفولة ذات البعد المعنوي بشيء مادي مبتور، لأنّ بتر معناها قطع والقطع سمة لازمة في الشّيء المادي وليس في الشّيء المعنوي، ومن خلال ربط سمة البتر بالطفولة تتحقّق مشابهة بين يتم خالد وذراعه المبتورة لأنّ الشيء المبتور - حسب سياق الرواية- هو ذراع خالد.

ت- **الخلفيّة النّفسيّة:** يضفي المتلقّي في تأويله لهذه الاستعارة بعده النّفسي باعتباره عاش هذه المرحلة ويحمل تجارب ذاتية عنها.

فروع الموسوعة :

تنقسم الموسوعة إلى ثلاثة فروع منفصلة ومتّصلة في الآن نفسه وهي:

أ- الموسوعة الكونيّة:

يقصد بالموسوعة الكونيّة جانب الموسوعة العام الذي يضمّ كل ما أفرزته الثّقافات من المظاهر الوسائطيّة «من الأديان والأساطير واللّغات إلى أبسط الأدلّة

الرّمزيّة»، وذلك بدءا من البدايات المجهولة إلى الآن، وضمن هذه الموسوعة توجد المعارف المؤطّرة ضمن مختلف العلوم[14].

ب - الموسوعة الثّقافيّة :

تشمل الموسوعة الثّقافيّة كل المعارف الخاصة بالمعتقدات الحاصلة بخصوص الأدلّة المتّداولة في إطار هذه الثّقافة أو تلك، بما فيها الأدلّة التي تم تجاوزها تحت تأثير تبدّل أشكال الواقعيّة في الزّمن[15].

ت- الموسوعة الفرديّة :

تمثّل الموسوعة الفرديّة شكل حضور معطيات الموسوعتين السابقتين «الكونيّة والثقافيّة» في ذهن الأفراد، ومن البديهي أنّ حضور هذه الموسوعة يختلف من ذات لأخرى تبعا لقدرتها الإدراكيّة ولنوعيّة المؤوّل الذي تستطيع تحيينه بخصوص الأدلّة[16]. وتكمن أهميّة هذا المستوى الموسوعي في كونه - وإن كان محكوما بالمستويين السابقين- يصبح متحكما في التّأويلات التي تفرضها الموسوعة الكونيّة والموسوعة الثّقافيّة.

ومن أجل تبيين كيفية اشتغال هذه الفروع الموسوعيّة نقترح تحليل الاستعارة الآتية:

- "يهزمه الموت"[17].

تحمل كلمة «الموت» الواردة في هذه الاستعارة - التي تصوّر الموت على أنّه خصم أو عدو- دلالات متعدّدة ومختلفة باختلاف السّياقات الدّينيّة والثّقافيّة والتّارخيّة التي ترد فيها هذه الكلمة من مثل: «حتميّة»، «مصير»، «نهاية»، «بداية»، «قضاء»، «قدر»، «انتقال»، «حقيقة»، «حق»، «حياة»، «بعث»، وأثناء تأويل هذه الاستعارة يعتمد المؤوّل على موسوعته الفرديّة، أي على ما يمتلكه من معلومات حول كلمة «الموت» باعتبار انتمائه الثّقافي والدّيني والعرقي، لأنّه من

غير الممكن أن تحضر كل الدّلالات الخاصة بهذه الكلمة - سواء الدّلالات الكونيّة «الموسوعة الكونيّة» أو الدّلالات الثّقافيّة «الموسوعة الثّقافيّة»- في ذهنه، بل يختار ما تفرضه عليه موسوعته الفرديّة.

خصائص الموسوعة:

تتميّز الموسوعة بمجموعة من الخصائص نذكر منها:

- تتّصف الموسوعة بعدم الثبوت فهي تتغيّر بتغيّر الزّمن، إذ قد تضاف لها أشياء جديدة وقد تحذف منها أشياء مع مرور الزّمن، وهذا ما يجعلها متفتّحة ومتجدّدة باستمرار[18].

- تتضمّن الموسوعة تأويلات عديدة وأحيانا متناقضة لذلك لا يمكن إحاطتها بوصف كلي شامل، فهي وعلى خلاف البنية المعزولة والثّابتة، متفتحة ومتجدّدة حيث يرى إيكو أنّ الموسوعة بناء ثقافي يشتمل على كل عناصر المعرفة الخاصة بالإنسان ومحيطه، ولهذا السّبب فهي في تبنين وتجدّد دائمين[19].

إنّ خاصية استحالة وصف الموسوعة في كليتها تستند إلى الخاصّيّة المميّزة للسيرورة الاستمراريّة لحركة المؤوّلات, وما يجعلها تتمتّع بهذه الصّفة، كونها في نفس الوقت كونيّة وثقافيّة وفرديّة[20]، ولتوضيح عدم شموليّة الموسوعة يقترح إيكو المثال الآتي[21]:

إذا كان الشّخص (أ) يعرف أنّ القط من السّنوريّات، هناك دائما شخص أخر (ب) لا يعرف ذلك، ولكنّه يعرف على خلاف ذلك ما لا يعرف (أ) كأن يعرف مثلا أنّ القط حين يطبخ جيدا يشبه الأرنب في المذاق.

استنادا لمثال إيكو سنحاول أن نبيّن عدم شمولية الموسوعة من خلال العبارة الآتيّة: - "المذياع يمجد أكل التّفاحة"[22].

يختلف تأويل كلمة «التّفاحة» الواردة في هذه العبارة من شخص إلى آخر، إذ من غير الممكن أن تجتمع كل الدّلالات الخاصة بهذه الكلمة في ذهن شخص واحد، فإذا كان هناك شخص (أ) يعرف أنّ التّفاح يقلّل من نسبة الكولسترول في الدم، فهناك شخص (ب) لا يعرف ما يعرفه (أ)، ولكنّه يعرف على خلاف ذلك المثل الإنجليزي: «تفاحة في اليوم تبعد عنك الطبيب»، كما أنّ هناك شخص آخر (ج) لا يعرف ما يعرفه (أ) ولا ما يعرفه (ب)، لكنّه يعرف على خلاف ما سبق أنّ التّفاحة ترمز في التّراث الدّيني لمختلف الحضارات إلى خطيئة آدم.

علاقة الموسوعة بالسّنن:

يعتبر مفهوم الموسوعة بمثابة تطوير وإغناء لمفهوم الشّفرة أو السّنن (le code)، الذي سيطر على الدّراسات السّيميائيّة لسنوات عديدة، وقد فرض مفهوم الموسوعة نفسه بإعتباره بديلا عن مفهوم السّنن، لأنّه غالبا ما تمّ فهمه (السّنن) على أنّه سلسلة من المقابلات بين كلمة وكلمة أخرى، الشّيء الذي حدا بإيكو إلى إخضاعه للنقد[23]، حيث خصّص له مفهوما جديدا يتمثّل في اعتباره "مجموعة من القواعد التي تمكّننا من إعطاء معنى للعلامة"[24].

يرى إيكو أنّ الموسوعة وهي تأخذ شكلها العام، تتطلّب لكي تبدو أكثر قابلة لأن تكون عمليّة، أن تؤطّر مستوياتها ضمن أنساق معرفيّة، ويبدو أنّ مفهوم السّنن مناسب لتحقيق ذلك، خاصة وأنّه "نسق من القواعد التي تسمح بنقل رسالة معطاة بواسطة سلسلة من الاستدلالات التي عبرها يكون المتلقّي العارف بقاعدة الاستدلال قادرا على الحصول من جديد على الرّسالة الأصليّة"[25]؛ وعلى الرغم من أنّ مفهوم السّنن مرتبط بالنّسق فإنّه من طبيعة مختلفة عنه، فإذا كان النّسق هو مجموعة من الاختلافات التي تقابل بين وحدات من نفس الطبيعة ومن نفس الوضع، فإنّ السّنن يقوم بالربط بين نسقين مختلفين: نسق المدلولات ونسق الدوال، وهذا

يعني أنّ النّسق ينتظم وفق أسباب موضوعيّة، وبالمقابل فإنّ السّنن يتأسّس بشكل اعتباطي[26]، لأنّه يقوم بإرساء مجموعة من القواعد عن طريق العرف.

والحديث عن السّنن بشكل عام - يقول ايكو- يعني رؤية الثّقافة باعتبارها نتيجة تفاعل مقنّن، أي رؤية الفن واللّغة والأشياء الاصطناعيّة وحتى الإدراك باعتبارها ظواهر تفاعل جماعي محكوم بقوانين قابلة للإظهار، ذلك أنّ حياة النّصوص محكومة بقوانين تناصيّة يعمل فيها كل مقول سلفا كقاعدة ممكنة، وهذا المقول سلفا يؤسّس خزان الموسوعة[27]، ومن هذا المنطلق يربط إيكو مسألة فهم الاستعارة بمعرفة السّنن، حيث يرى أنّ نجاح الاستعارة مرتبط بالحجم السوسيو- ثقافي لموسوعة الذّوات المؤوّلة، لذلك فإنّنا لا ننتج استعارات إلاّ على نسيج ثقافي ثري، أي عالم محتوي منظّم سلفا في شبكات مؤوّلة - أسنن- هي التي تقرّر «سيميائيّا» مماثلة ومخالفة الخصائص[28]،

تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو.

يحتلّ مفهوم التّأويل مكانا مركزيا في الدّراسات السّيميائيّة المعاصرة وذلك لتشغيله في حقول معرفية مختلفة، حيث عرف هذا المفهوم استعمالا مكثّفا، من طرف مجموعة من العلوم التي أغنته ووسّعت من مفهومه كالتّحليل النّفسي، الأنتروبولوجيا، علم الدّلالة، والسّيمياء بمختلف اتجاهاتها، ونظرا لما يحيط بمسألة التّأويل من تعدّد دلالي وكثرة استعمال تناول إيكو هذه المسألة في أحد كتبه وهو «الأثر المفتوح» الذي ركّز فيه على مقولة الانفتاح التي تقتضي تفاعلا بين العمل الفنّي والمتلقّي الذي يكون أثناء محاولته كشف وفهم العلامات مشروطا بثقافة محدّدة، وبأذواق وميولات تعمل على توجيهه إلى زاوية خاصة به، لذلك يرى أنّ العمل الفنّي حتى وإن كان شكلا منتهيا ومنغلقا ومنظّما فإنّه مع ذلك يبقى مفتوحا لكونه قابلا للتّأويل بطرق مختلفة دون أن

يؤدّي ذلك إلى فساد خصوصيته، وإنّما يتمّ عن طريق التّفاعل بين العمل باعتباره معطى موضوعيا والذّات المدركة هي التي تتولّد عنها قراءات متباينة للنص الواحد[29] استنادا إلى موسوعتها الثّقافيّة.

يندرج التّأويل عند أمبرتو إيكو بين السّيميائيّات البورسيّة وتفكيكيّة جاك دريدا (Jaque Dirrida)، إذ يوافق إيكو كل قرائة انفتاحية لمفهوم السّيميوزيس البورسيّة، لكن لا يتوافق مع قراءة دريدا التي تضفي عليها طابعا انفتاحيا لا متناهيا، أي لا تتحكّم فيه شروط ولا تقيّده حدود[30]، وهذا يدلّ على أنّ عمليّة التّأويل لا تكون مفتوحة على مصراعيها بحيث لا تضبطها ضوابط ولا تحدّدها حدود، فعندما نتتبّع إيكو في مقاربته التّأويليّة، نجده يحذّر دائما من تلك الخطورة التي يمكنها أن تطفو بسبب فهم خاطئ يطال مفهوم الانفتاح، إذ لا يفهم الانفتاح فهما هلاميا، لأنّه رهينة ثقافة تعدّ بمثابة الحدود الضّامنة التي تشدّ باب الزّئبقية التّأويليّة، والمعالم التي تنير عتبات سيرورة القراءة، يطلق إيكو على هذا الضّامن مصطلح عالم الخطاب[31] (l'univert du discours) الذي يعدّ بمثابة الحد الوسط بين المنظورين التّأويليين السّيميائي والتّفكيكي.

أ – عالم الخطاب:

تنطبق مقولة الانفتاح على الاستعارة لأنّها علامة سيميائية تدخل في سيرورة تأويلية غير متناهية إلاّ أنّ صفة الانفتاح هذه صفة غير مطلقة وذلك لتدخّل مفهوم عالم الخطاب الذي يحدّ من نشاط الحركة التّدليلية على مستوى المؤوّل النّهائي3.

تنفتح الاستعارة على سلسلة من التّأويلات تختلف وتتعدّد بتعدّد السّياقات الواردة فيها، إذ يتمّ فيها مراعاة الشّروط الثّقافيّة، والنّفسيّة والمقاصد،

والأهداف، وبهذا ينبثق التّأويل الاستعاري من التّفاعل بين المؤوّل والنّص، حيث تكون فيه الموسوعة حاضرة بشكل مفروض وهو ما يجعل التّأويل يختلف باختلاف الثّقافات[32]؛ وما يجعل تأويل الاستعارة يختلف من ثقافة الى أخرى هو اختلاف الخصائص التي توفّرها الموسوعة الثّقافيّة للمستعار منه، ومرد ذلك إلى أنّ الموسوعة الثّقافية بدورها تختلف باختلاف الذوات المؤوّلة.

تعمل الموسوعة الثّقافيّة للذوات المؤوّلة على فتح باب تأويل الاستعارة على مصراعيه، إذ توفرّ للمستعار منه عددا لا متناهيا من الخصائص، التي قد تتجاوز الخصائص التي يفرضها السّياق الذي وردت فيه الاستعارة، وهاهنا يتدخّل عالم الخطاب الذي يغلق باب التأويل ويثبّط عمل الموسوعة - التي توفّر عددا لامتناهيا من الخصائص للمستعار منه- باعتبار ما يناسب السّياق، وبذلك يتحكّم في مسار التّأويل. ولتبيين دور عالم الخطاب في تأويل الاستعارة نقوم بتحليل استعارة :

- "المناصب الحلوب"[33].

يتمثّل المستعار له في هذه الاستعارة في "المناصب"، والمستعار منه في البقرة التي تحمل الصفة «الحلوب»، وإذا حاولنا تحديد خصائص البقرة في مختلف الثّقافات فإنّنا نجدها أحيانا متماثلة، وأحيانا مختلفة، لكنّها في معظمها غير متناهية نذكر بعضها كالأتي:

- البقرة: [+حي]، [+حيوان]، [- عاقل]، [+ثديّ]، [+لحم]، [+شحم]، [+لون]، [+أفرن]، [+عظم]، [+دم]، [+جلد]، [+أمعاء]، [+فضلات]، [+حشيش]، [+حلوب]، [+غذاء]، [+حياة]، [+شراء]، [+بيع]، [+وزن]، [+حسي]، [+صوت]، [- لغة]، [- ثقافة]، [+مجتر]، [+أليفة]، [+مذكورة في القرآن]، [+إلاه].

يعمل عالم الخطاب إزاء هذه الاستعارة على الحدّ من عمل الموسوعة بصفة يحافظ فيها المستعار منه «بقرة» على خاصية واحدة من الخصائص المذكورة أعلاه

وهي: [+حلوب]، في حين يتمّ استبعاد الخصائص الأخرى لأنّها لا تناسب السّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة، وهو السّياق الذي تتحدّث فيه أحلام مستغانمي عن المناصب السّياسيّة التي توفّر ربحا طائلا وعليه تصبح مصدر فائدة، لذلك شبّهت الكاتبة هذه المناصب بالبقرة الحلوب التي تعدّ مصدرا للفائدة.

ج - العالم الممكن:

يعرّف أمبرتو إيكو العالم الممكن (l'univert prototype) بقوله: "نعرّف العالم الممكن بأنّه حالة من الأمور يعبّر عنها مجموعة من القضايا، حيث تكون كل قضية، إمّا م، أولا- م"[34]، ويعني إيكو بقوله هذا أنّ العالم الممكن هو عالم مُتخيّل يفترضه القارئ أثناء تأويله للنصوص.

لا يعدّ العالم الممكن مفهوما مستحدثا في حقل السّميائيّات المعاصرة، بل استقي من المجالات الفلسفية، واستثمر في السّميائيّات النّصيّة، فلقد جاءت نظرية العوالم الممكنة "بتجديد في الطرح وفي الحل لإشكلات وقضايا فلسفية متنوّعة، كما نفذت إلى مجلات أخرى غير فلسفية: أدبية وعلمية، تمدّها بأسباب الوصف أو التّحليل أو الكشف أو التّنظير"[35]، إذ تبيّن هذه النّظريّة أنّ "عالم الواقع ليس هو العالم الممكن الوحيد، بل إنّ هناك عوالم ممكنة متعدّدة وإن كان عالم الواقع هو أفضل هذه العوالم جميعا"[36].

يختلف مفهوم العالم الممكن عند إيكو من المجال الفلسفي إلى مجال السّيميائيّات المعاصرة، وهذا الاختلاف مردّه إلى أنّ العوالم الممكنة في المجال الأوّل هي عوالم فارغة، بينما يشير المجال الثّاني إلى عوالم ممتلئة أو مؤثّثة بمجموعة من المعطيات الثّقافيّة التي يختزنها القارئ في موسوعته، وقد ورد رأي إيكو في هذه المسألة في قوله: "هناك اختلاف حاسم بين مجاميع فارغة من عوالم، كتلك التي يستخدمها المنطق الجهوي*، وبين العوالم «الفردية»

المؤثّثة"[37] التي يتوقّع بها القارئ النّص أثناء سيرورة القراءة، فأثناء عملية القراءة يتدخّل القارئ إزاء نص حكائي ما بتوقعاته وتخميناته حول مسار الحكاية، ويؤثّث عالما حكائيا استنادا لما توفّره له الموسوعة من معلومات، و"توقّع ما قد يحدث في الحكاية يعني التقدّم بفرضيات حول ما هو «ممكن»"[38] أن يحدث في النّص الحكائي كمسار الأحداث أو نهاية الحكاية.

إنّ التّوقّع الحكائي الذي يبنيه القارئ حول حكاية ما قد يتحقّق وقد لا يتحقّق، فالقارئ لرواية ذاكرة الجسد مثلا، عندما يصل إلى المقاطع التي تبرز تعرّف البطل خالد بن طوبال على البطلة حياة عبد المولى وبداية قصة الحب بينهما، يتوقّع - استنادا إلى ما قرأه في روايات أخرى أو ماشهده في أفلام سينمائيّة- أنّ حكاية الحب بين البطلين ستستمرّ، أو قد تنتهي بعلاقة زواج وإنجاب أطفال، لكن مع استمرار القراءة يبيّن مسار أحداث الرّواية أنّ توقّع القارئ لم يكن صائبا، ويثبت عكس ذلك فراق البطلين.

لا يوازي مفهوم العالم الممكن عند إيكو نصا كاملا، وبهذا الخصوص يقول: "إنّ القول إنّ عالما ممكنا يوازي نصا «أو كتابا» لا يعني القول إنّ كل نص يحكي عن عالم ممكن"[39]، بل هو فضاء لإنتاج مجموعة من العوالم الممكنة مثل العالم السردي الخاص بالمؤلّف أو عالم القارئ، ومن هذا المنطلق ينظر إيكو إلى العالم الممكن من زاويتين، زاوية المؤلّف وزاوية القارئ، فمن الزّاوية الأولى يعمل المؤلّف على بناء عالم ممكن لنصّه الحكائي من خلال استراتيجية لغوية يعتمدها في وصف مسار الأحداث، تستهدف إثارة تأويلات من طرف القارئ النّموذجي (le lecteur model)، وهذا التّأويل «كيفما تم التّعبير عنه» يمثّل العالم الممكن الموسوم أثناء التّفاعل التّأويلي بين النّص

والقارئ النّموذجي[40] ، أمّا من الزّاويّة الثّانيّة فإنّ العالم الممكن هو "بناء ثقافي"[41] يشيّده القارئ انطلاقا من موسوعته الثّقافيّة .

ومثلما يرى إيكو العالم الممكن بناءً ثقافيا، يرى كذلك في العالم الواقعي عالما مؤثّثا ثقافيّا، فالعوالم سواء أكانت متخيّلة أم واقعة، فهي عبارة عن بناء ثقافي قائم على الموسوعة، إذ لا يوجد عالم واقعي فيزيائي محض، كما لا يوجد عالم متخيّل مطلق مفارق للّغة والأنظمة السّيميائيّة[42]؛ وذلك لأنّ العالم الواقعي ليس عالما كاملا أي لا يجب النّظر إليه انطلاقا ممّا هو موجود في الواقع فحسب، بل يجب الأخذ بعين الإعتبار أوصاف الناس لهذا الواقع والتي تختلف باختلاف موسوعتهم الثّقافيّة.

تكمن العلاقة بين العالم الممكن والعالم الواقعي في أنّ "العالم الممكن يستعير خاصيات من العالم الواقعي"[43]، وعليه يوفّر للقارئ جهدا تأويليا، لذلك يمكن القول أنّ العالم الممكن "يستمد مضامينه من التّجربة الواقعية وممّا تأتي به عوالم المتخيّل"[44] الخاصة بالقارئ.

أمّا عن علاقة الاستعارة بالعالم الممكن، فإنّ إيكو يشترط في تأويل الاستعارة عالما ممكنا يتحقّق فيه المعنى الاستعاري، وذلك لأنّ التّعبير الاستعاري يجب أن يفهم حرفيا، لكن مع إسقاط محتواه على عالم ممكن"[45]، وهذا معناه أنّ الاستعارة تجمع بين طرفين يحتوي كل منهما عل مجموعة من الخصائص التي توفّرها الموسوعة، وعندما يرتبط هذين الطّرفين معًا تتحقّق وحدة دلالية غير معقولة تحتاج لتأويلها إلى تخييل عالم ممكن يمكن أن تتحقّق فيه هذه الوحدة، ولتبيين دور العالم الممكن في تأويل الاستعارة نقترح تحليل استعارة:

- "للحزن أناقته أيضًا"[46].

تتوفّر كلمتي: الحزن والإنسان - وهما الكلمتان المشكّلاتان لطرفي هذه الاستعارة أي المستعار منه والمستعار له- على مجموعة من السمات نذكر منها:

الحزن	إنسان
[+مجرد]	[+حي]
[+إنسان]	[+عاقل]
[+معنوي]	[+لباس]
[+بكاء]	[+أناقة]

لكن مع ارتباط هاتين الكلمتين يكتسب الحزن السّمة [+أناقة] فيصبح من غير المعقول أن يكون الحزن أنيقا، لذلك يجب أن نتخيّل عالما ممكنا يكون فيه الحزن أنيقا وهذا ما يساعدنا على تأويل هذه الاستعارة، وعليه تمثّل الاستعارة عند إيكو "الخطوة الأولى، غير الواضحة بعد في سبيل بناء قالب للعالم"[47]، عالم متخيّل يكون فيه على سبيل المثال الحزن أنيقا، وبذلك فإنّ "كلّ استعارة من شأنها أن تمثّل بناء عالم ممكن"[48] يكتسب فيه الطّرف الثّاني للاستعارة بعض سمات الطّرف الأوّل فيتحقّق المعنى الاستعاري.

يستند القارئ في تأويل استعارة: "ابنة الأسطور"[49] على تخييل عالم ممكن تكتسب فيه الأسطورة سمة لازمة في الإنسان وهي: [+ ابنة] كالأتي:

المعنى الحرفي	المعنى الحرفي	المعنى الاستعاري
⇩		⇩
الأسطورة	الإنسان	الأسطورة
[+خيال]	[+عاقل]	[+خيال]
[+إنسان]	[+حيوان]	[+ إنسان]
[+أحداث]	[+أب]	[+ أحداث]
	[+ ابنة]	[+ ابنة]

يرى إيكو أنّ العالم الممكن يفترض وجود فرد يعود إلى الإنسان والأسطورة في الآن نفسه، لذلك يبدو من قبل التهوّر الالتزام في تحليل الاستعارة من منظار العوالم الممكنة، ومرد ذلك إلى أنّ الاستعارة لا يسعها أن تنتج أفرادا من عالم تعاقبي**، إنّما تساهم، ببساطة، في إغناء تعرّفنا إلى الأفراد اللذين ينتمون إلى العالم المرجعي نفسه[50].

وعلاوة على المفهومين السّابقين «عالم الخطاب والعالم الممكن» يضع إيكو خمس قواعد يجب إتباعها قصد التّوصّل إلى تأويل الاستعارة، وهذه القواعد هي[51]:

- يجب بناء تمثيل أولي لمعنم المستعار منه، شرط أن لا يتوفّر في هذا التّمثيل إلاّ الخاصيات المهمة حسب سياق النّص، بينما يتم تثبيط الخاصيات الأخرى، وهذه العملية تمثّل أول محاولة استكشافيةعند إيكو.

- يجب أن نتعرّف ضمن الموسوعة «المسلم بها موضعيا للعرض» على معنما آخر يملك معينما أو أكثر من المعينمات التي يمتلكها المستعار منه، ليصبح هذا المعنم مرشحا للقيام بدور المعنم المستعار له، وفي حالة وجود أكثر من معنم، علينا القيام بمحاولة استكشافات أخرى اعتمادا على إشارات السّياق النّصي.

- يجب أن نختار واحدة أو أكثر من الخصائص أو المعينمات المختلفة، ونركّب عليها شجرة فورفوريّة بطريقة تلتقي فيها هذه الأزواج المتعارضة عند عقدة عليا من الشّجرة.

- يبرز المستعار منه والمستعار له علاقة جديرة بالاهتمام، وهي أنّ التقاء مختلف خصائص الاستعارة عند عقدة معيّنة من الشّجرة الفورفوريّة يشير إلى معايير سياقية نصّية واضحة، وإلى تأويل محتمل للاستعارة.

- يجب أن نتحقّق إذا كان بالإمكان، اعتمادا على الاستعارة المفترضة، أن نحدد علاقات دلالية جديدة، بطريقة نثري بها بصفة لاحقة القدرة المعرفيّة للاستعارة.

الهوامش:

1- يُنظر: ميشال آريفيه وآخرون، السّيميائيّة أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002، ص.32.

2- يُنظر: م ن، ص ن.

3- Le dictionnaire du littéraire, presses universitaires de France,1er édition, paris mai 2002,p.163

4- يُنظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء2000، ص.38.

5- Wolfgang Iser, L´acte de lecteur, Théorie de l´effet esthétique, tvaduit de l´allemand par Evelyne Sznycer, édition Mardaga , Bruxelles 1985, p.p.128-189.

6- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط2000، ص.94.

7- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء2007، ص.23.

8- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّميائيّة وفلسفة اللّغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت2005، ص.463 .

9- م. ن، ص ن .

10- يُنظر: محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر2008، ص. ص.128 – 129.

11- يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّاويلي في النّصوص الحكائيّة)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء1996، ص.95.

12- يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص. ص.94-95.

13- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط23، بيروت2008، ص.30.

14- يُنظر: محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص.176.

15- يُنظر: م ن، ص. ص.176 –177.
16- يُنظر: م. ن، ص. ص.177-178.
17- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.260.
18- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.463.
19- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.22.
20- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.111.
21- يُنظر: م. ن، ص ن.
22- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.12.
23- يُنظر: رشيد الادريسي، سيمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة) ، ص.37 .
24- أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.48 .
25- أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.449.
26- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.21.
27- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.449.
28- م ن، ص.187.
29- يُنظر: رشيد الإدريسي، سمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص.14.
30- وحيد بن بوعزيز، مفهوم النّص والتّأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التّعضيد النّصي، رواية صحراء "لجون ماري غوستاف لوكليزيو" أنموذجا)، بحث لنيل أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، الجزائر2006/2005، ص.29.
31- م ن، ص.ص. 136-137.
32- يُنظر: أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط2000، ص.160.
33- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.81.
34- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص ص.168-169.
35- طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط1998، ص.347.

36- م ن، ص ن.

*- استعار أمبرتو إيكو مفهوم العالم الممكن من المنطق الجهوي، ويقصد إيكو بالجهة (modalité) إحدى المقولات الأربع في المنطق، وهي لاتتعلّق بمضمون الأحكام، بل بقوّتها ودرجتها من حيث التّصديق، أي من حيث هي: ممكنة أو ممتنعة، موجودة أو لا موجودة، ضرورية أو حادثة. يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية)، ص..123

37- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.164.

38- م ن، ص.161.

39- م ن، ص.169.

40- يُنظر: رشيد الإدريسي، سمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص.71.

41- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.170.

42- وحيد بن بوعزيز، مفهوم النّص والتّأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التّعضيد النّصي، رواية صحراء "لجون ماري غوستاف لوكليزيو" أنموذجا)، ص.33.

43- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.172.

44- أمبرتو إيكو، آلية الكتابة السّرديّة (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية2009، ص.7.

45- أمبرتو إيكو، تأويل الاستعارة، ترجمة: حسن بوتكلاي.
http://www.aljabriabed.net/n26_11butaklawi.(2).htm

46- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.351.

47- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.199.

48- م ن، ص.198.

49- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.103.

** ينتج العالم التّعاقبي عن تراكب العلم الواقعي والعالم الممكن. يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التأويلي في النصوص الحكاية)، ص.172.

50- م ن، ص.199.

51- أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص ص.302-304.

جدل القراءة وحدود المعنى
في شرح شعر المتنبي لدى ابن معقل

أ. العباس عبدوش
جامعة مولود معمري تيزي وزو

يجد القارئ المتفحص – حين قراءته لابن معقل في مآخذه على شراح المتنبي– يجد نفسه- أمام سؤال ملح

هل الناقد مع تحديد المعنى أم مع تحريره ؟ مع تعددية القراءة أم مع أحاديتها ؟ إذ إن تفحص العنوان من زوايا مختلفة يوحي أنه يحوي فرضيتين معا. فالمآخذ بما هي سلبيات تميز القراءة تومئ إلى أن هناك قواعد متفقا عليها سلفا هي التي توصف بالايجابية، ومن جهة أخرى فان كلمة شراح تومئ إلى تعدد القراءات. فكيف تتعدد القراءة بينما يتحدد المعنى ؟ وهو تساؤل سنحاول الإجابة عليه .

إن مما يعزز هذا التساؤل أن ابن معقل في شرح البيتين:

ألقى الكرام الالى بادوا مكارمهم على الخصيبيّ على الفرض والسنن
فهي في الحجر منه كلما عرضت لـه اليتامى بـدا بالمجـد والمنن

يقف ابن معقل في صف ابن فورجة ضد الواحدي حيث يرى الأول أن معنى البيتين هو أن المكارم قلّ طالبوها وكان لها من الكرام آباء كفّلوها هذا الممدوح لأنه قاض يتكفل اليتامى فجعلوه كفيل المكارم فهو يربيها مع سائر الأيتام . غير أنه يؤثر المكارم بحسن التربية على سائر الأيتام يرى الواحدي أنه تكلف من لم يعرف المعنى، بينما يعلق ابن معقل "المعنى ما ذكر ابن فورجة لا

معنى سواه... والذي ذكره الواحديّ ليس بشيء , وكلام من لم يعرف المعنى [1] .

نفهم من الكلام أعلاه:

1)- أن هنالك معنى واحدا يقصد اليه القراء الثلاثة .

2)- أن وجه الاختلاف هو في اصابة هذا المعنى من عدمها .

3)- أن ابن معقل يتقمص دور من يرجح احدى الكفتين .

بعد هذا الموقف يثور تساؤل عن كيفية التوفيق بين أحادية المعنى هذه , وبين فتحها على احتمالات عدة كما في قوله: "اقو ل أن هذا الوجه لا يزيد على الوجه الثّاني من شرح ابن جنّي وفيه وجه رابع قد

ذكرته من قبل" [2] (1) بمعنى أدق كيف يحدد المعنى في النص السابق بأنه واحد ليس هناك سواه , ثم يفتحه على احتمالات أربع في هذا النص ؟

يبدو من مجمل قراءة (ألمآخذ) أن النصوص المشروحة تختلف من حيث المعنى حتى وان كانت لشاعر واحد في ديوان واحد، بل حتى وان كانت بين أبيات قصيدة واحدة، إذ أن المعنى قد يكون في السطح قريب المنال وقد يكون بعيد المنال في العمق مما يحتاج إلى جهد القارئ وهو ما يؤكده ابن معقل بصدد شرح الواحديّ لأحد الأبيات: "وأقول: المعنى الذي قصده أبو الطيب أتمّ ممّا ذكر الواحديّ . " [3] وفي هذا إشارة إلى سطحية المعنى عند الواحديّ، بينما يشير في مكان آخر إلى أن: "الفائدة في ذلك ظاهرة [4]. "

تتنوع مداخل قراءة "كتاب المآخذ على شراح المتنبّي" لابن معقل وتتعدد تبعا لاتجاهات المتن ذاته باعتباره قراءة مركبة بمعنى أنّه هو ذاته قراءة لقراءات من جهة ومن جهة أخرى فإنّ ما يملي هذه المراحل هو الشروط المعرفية والثقافية التي أنتج فيها، ذلك أنّ هذه الشروط تتحكّم وبشكل كبير في سيرورة هذه القراءات بعضها على بعض.

وكون مصطلحي (المآخذ) و(الشروح) وليدي عصر آخر كاف لتحديد مداخل الدراسة التي نروم القيام بها ويوجّهها، فهما يؤشران على أوّل مدخل سيمتح من انجازات السيميائية وعلم النصّ، إذًا إنّنا بإزاء قراءة لنصوص متراتبة ومتقاطعة تتمثل في المتن الأوّل (ديوان المتنبّي) الذي كتبت عليه شروح عدَت، كانت بمثابة بحوث مبكّرة في التناص اكتست ثوب \شالبحث عن سرقات المتنبّي تحت مسمّيات مختلفة باختلاف المنتصرين له والمنتقمين له، هذه البحوث في التناص ظلّت رهينة نقد وبلاغة محدّديْن، هي ذاتها بحاجة إلى دراسة بعض آلياتها ومفاهيمها.

هذا عن الشروح النصّ (القارئ المقروء)، قارئ للمتنبّي مقروء من ابن معقل. فماذا عن المآخذ، هذا النشاط الأدبي الذي يكاد يكون مجهولا في زمننا؟ لا شكّ أنّنا هنا بإزاء نصّ يحتاج أيضا إلى اكتناه ومعرفة.

إذا كانت الشروح انطلاقا من اسمها بحثا في المعاني فإنّ الهدف هو البحث في السبل التّي توصلت بها هذه الشروح إلى المعاني بشتّى مستوياتها، وإذا كانت المآخذ هي مآخذ على هذه المعاني التي هي حقل التنازع فإنّ تعدّد المعاني وتعدّد مستوياتها يصبح مدار البحث ممّا يجعل نظريات القراءة والتأويل والبلاغة الجديدة دراسات لا مناص منها للولوج إلى هذا النموذج من التراث، دون أن ننسى أنّ التراث بتميّزه قد يوجّهنا كما يتوجّه بقراءتنا.

سبقت الإشارة إلى أنّ "كتاب المآخذ على شراح ديوان المتنبّي" تثير إشكالات عدّة منذ عتبة العنوان الأولى فنحن هنا أمام متون تمثّل مستويات ثلاثة:

ش1 الديوان — مقروء 1 (بفعل القراءة يتحوّل النصّ

(جمع) الشراح ↑ — قارئ^{1} مقروء — إلى جمع نصوص)

(جمع) المآخذ ↑ — قارئ^{2} للديوان — قارئ ^{1} للشروح

ونضيف الآن بعد الولوج إلى هذه المتون نقطة نرى أنّها من الأهمّية بمكان هي هذه القراءات تتقاطع وتتفاعل فيما بينها (تتناص) على جسد نصّ هو الآخر يتناص مع جملة من النصوص، وبعبارة أخرى فإنّنا نجد أنفسنا هنا أمام نصوص نقدية تتداخل وتتبادل فعل القراءة لنصّ يزيد من فعالية نشاط القراءة ذلك أنّه هو الآخر يتقاطع مع نصوص سابقة له ومعاصرة ممّا يجعلنا نضع أيدينا على نشاط أدبي يوشك أن يكون نوعا أدبيا فريدا ومضافا لإلى ما ألفناه في التراث فعلى سبيل المثال يورد ابن معقل قراءة الواحدي لبيتين من الديوان [5] هما:

و مكرمات مشت على قدم الـ   برِّ إلى منـــزلي تـــردّدها

أقّر جلـــــدي بهـــا عليّ فـــما   أقدر حتّى الممات أحدّدها

حيث يقدّم الواحدي قراءته معتمدا في ذلك على تناص بيتيْ المتنبّي مع بيت للناشئ الأكبر قائلا: أراد بالمكرمات ها هنا ثيابا أنفذها، أي أقّر الجلد بظهور ما عليه من الخلع للناس الناظرين إليه، فكأنّه باكتسابه ناطق مقرّ كما قال الناشئ الأكبر.

ولو لم يَبُحْ بالشكر لفظي لخبّرت   ويميني بما أولتني وشماليا

ففي تقرير الواحدي للمعنى الذي يراه من جلد المادح يقرّ بفضل الممدوح عليه بما يلبس من ثياب مستعينا بنصّ آخر منطلقا من تناصهما على مستوى هذا المعنى ذاته.

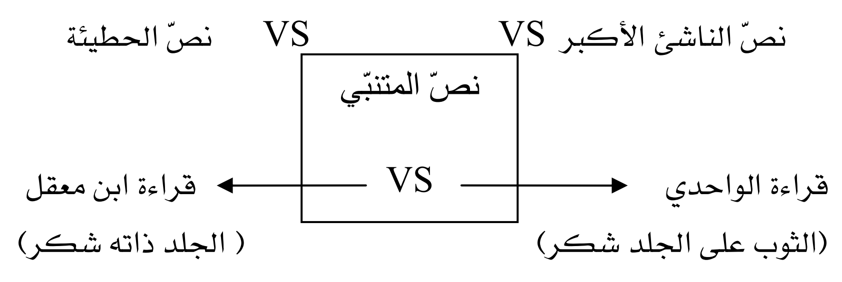
في حين يرى ابن معقل أنّ معنى النصّ أعمق من معنى القراءة التّي قام بها الواحدي، أنّ النعمة ليست في الثياب بل إنّ الجلد ذاته نعمة، وابن معقل لكي يؤكّد قراءته هو يجعلها تتكّئ على التناص أيضا، ولكن نصّ آخر هو للحطيئة:

سقوا جـــارك العيمان لّـــا تركتـــه   وبرّد عن بـــرد الشتـاء مشافره

سناما ومحضا أنبت اللّحم فاكتست   عظام امرئ ما كان مشع طائره

ولكي نوضح هذه الاستضاءة بمناهج النقد الحديثة نلجأ إلى الخطاطة التالية:

ش2



ونضيف بأن استشهاد ابن معقل بالحطيئة باعتباره شاعرا من فحول الشعراء يفضّل الناشئ الأكبر يكسب قراءة ابن معقل حجيّة أكبر، ونعتبر أنّ القرّاءتين تتقاطعان لأنّ الثانية لا تلغي الأولى بل تعمقها، وتجدر الإشارة إلى أنّ في قراءة ابن معقل للبيتين عبارة ملفتة للانتباه وهي قوله: "المعنى الذي قصده المتنبّي أتمّ مما ذكره الواحدي"، إذ يبدو منها أنّ حجية قراءة دون أخرى هي قدرتها على إتمام وتعميق المعنى.

لقد عُرف في تاريخ الأدب العربي نشاط قرائي كثيف حاول فيه النقّاد والشرّاح عقد قراءة تناصية تتوخّى معرفة تفاعل النصوص وتداخلها، وقد أخذ هذا النشاط مسميّات وأضربا مختلفا بعضها يندرج في درس البلاغة وبعضها في درس النقد كقولهم النسخ والمسخ والسلخ .

فالعميدي صاحب "الإبانة عن سرقات المتنبّي" يورد أبياتا للمتنبّي يرى أنّ غيره سبقه إلى معناها، ثمّ يردف: "مثل هذا البيت يسميه أصحابه التوارد، ويسميه خصمهم النسخ والتعمّد...". [6]

علما أنّ المتعارف عليه هو أنّ مدار القراءة من مثل هذا التفاعل بين النصوص هو معرفة من (سبق) الآخر إلى المعنى.

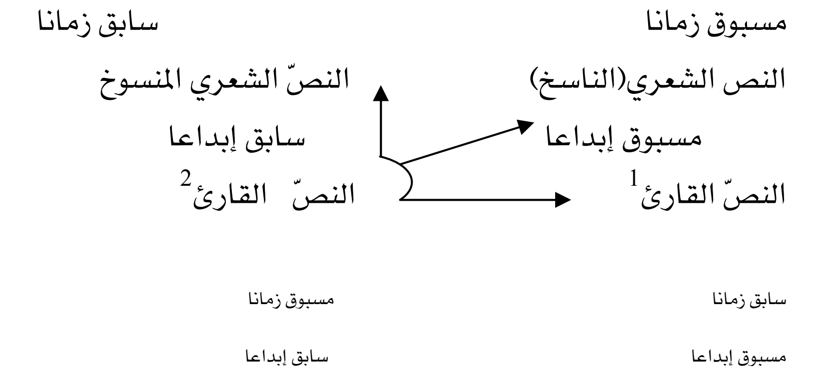
يورد العميديُّ في (السرقات) نصّا هاما في معرض حديثه عن الفريقين المتخاصمين حول المتنبّي، هذا النصّ هو بمثابة وثيقة تقعيدية للتناص عندهم، إذ إنّ ناقدا من المنتصرين للمتنبّي يختم مناظرة بقوله: "سبحان من ختم بهذا الفاضل الفحول من الشعراء وجمع له من المحاسن ما بعثره في كلّ من تقدّمه" ثمّ يحتج ببيت المتنبّي، فردّ عليه العميديّ بأنّ للأقيشر معنًى أفصح عن الغرض وأعرب".

لكن صاحب الرأي الأوّل يتساءل من أيّ قبيلة هذا العاجز الذي تكلّم بمثل هذا الفضول، إنّ للمتنبّي غلمانا وأتباعا أجلّ من هذا البليد المجهول، فيجيب العميدي" عافاك الله حديثنا في الإبداع لا في الإتباع وفي الأدب لا في الأنساب". [7]

هذا كلام عن السبق في المعاني والإبداع في القول الشعري، سنلاحظ أنّه في (المآخذ) ينتقل إلى السبق في الوصول إلى المعاني وإلى السبق في اكتناهها من النصوص الشعرية . فمن جهة:

أ)- نلحظ أنّه كما كان هنالك تسابق من الشعراء نحو ابتكار المعاني والإبداع فيها بين الشعراء كذلك هناك تسابق بين الشراح في ابتكار مداخل للقراءة واكتشاف معان ينم عن اقتدار وإبداع، كما في قول ابن معقل بشأن قراءة الواحدي لبيت المتنبّي: "هذا خبط عشواء وكلام من هو ذاهب عن الرشد ليس كما ذكر في الخطبة – سالكا الجدد ولا سابقا غيره- ". [8]

علما أنّ (السبق) المشار إليه أعلاه ليس في الزمان فحسب فيما يتعلّق بالنصوص الشعرية بل هو سبق في القيمة الإبداعية. أمّا فيما يتعلّق بنصّ القراءة فإنّه وإن سبقه الأوّل في الزمان فإن النص الشارح أحرز السبق في عمق القراءة ونوضّح الفكرة السابقة على الشكل التالي:



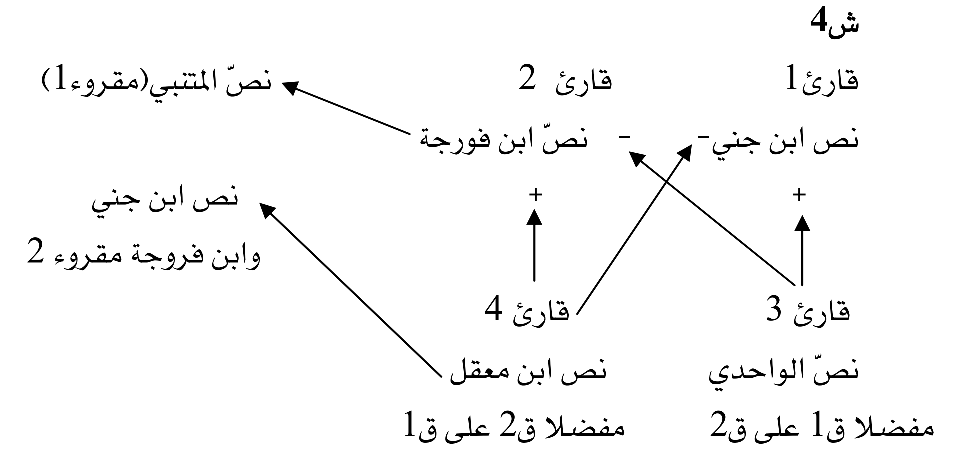
ب)- تقودنا الملاحظة السابقة إلى ملاحظة أدق وهي أنّ النصّ القارئ هنا يلجأ إلى ظاهرة في التراث نادرا ما يُلتفت إليها وهي اللجوء إلى قراءة أخرى يحاجج بها ويؤكد بها جدارته كما في المقاربة التالية: يقول الواحدي عن بيت المتنبّي:

يا وجـــه داهيـــة لولاك ما   أكل الفنى جسمي ورحى الأعظما

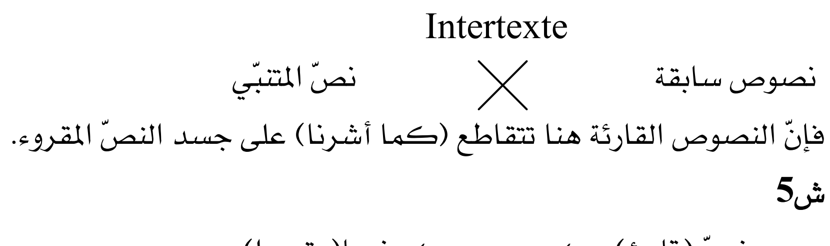
قال ابن جني: داهية اسم التّي شبّب بها.

وقال ابن فورجة: ليس باسم علم لها، ولكنّه كنّى به عن اسمها على سبيل التضجّر بما حل به من بلائها، أي أنها لم تكن إلا داهية.[9] فبينما يستعين الواحدي على قراءة المتنبّي الأوّل مع الثاني بقارئين هما ابن جني وابن فورجة فيغلب الثاني على الأوّل، فإنّ ابن معقل يغلب الثاني على الأوّل بعد أن يقوم بكلام على الكلام ويقدّم قراءة للقراءتين إن صحّ التعبير ونمثّل للفكرة أعلاه بما يلي:

ش4



جـ)- اعتمادا على الاستضاءات التي قدمتها دراسة التناص في المآخذ فإنّ الطريف الذي توصّلت إليه هذه الدراسة هو أنّ هنالك ما يكاد يتجاوز الدراسة الحديثة لا من باب الإسقاط بل بفعل اختلاف المتون المدروسة واختلاف السياق الثقافي والأعراف النقدية بحيث يضطرنا الأمر إلى البحث عن مفاهيم ومصطلحات تحيط بالظاهرة، فإذا قلنا إنّ نصّ المتنبّي يتداخل مع نصوص شعرية.



فإنّ النصوص القارئة هنا تتقاطع (كما أشرنا) على جسد النصّ المقروء.

ش5

نصّ (قارئ) ← يصبح ← نصا(مقروءا)

الواحدي	من ابن معقل
مستعينا	قارئا للواحدي وللمتنبّي
بنصوص قارئه	مستعينا بنصوص قارئه(نفسه)
(ابن جني، ابن فورجة)	

يمكن أن نطلق عليه intercritique

غير أنّ الأمر يصبح أعمق من مجرد تقاطع على مستوى قد يشتّت الذهن إذ لم يحافظ على التركيز، ونعني هنا ذهن الباحث في هذا التراث النقدي المثير للدهشة حيث إنّ:

1)- الواحدي يقرأ المتنبّي.

2)- ابن معقل يقرأ المتنبّي والواحدي.

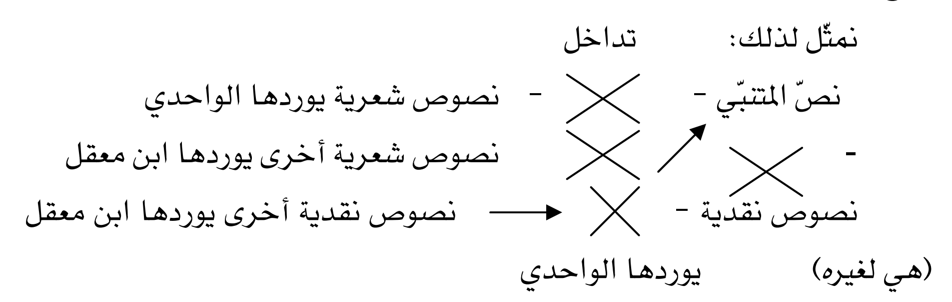
3)- الواحدي يكشف تداخل نصّ المتنبّي مع نصوص ما.

4)- ابن معقل يكشف تداخل نصّ المتنبّي مع نصوص(أخرى).

5)- يستعين الواحدي بنصوص قارئه فيرجّح بعضها.

6)- يستعين ابن معقل بنصوص قارئه (ذاتها أو أخرى) مرجّحا غير التّي رجّح ابن معقل.

نمثّل لذلك:



يتم ذلك في سبيل حجيّة أكبر للقراءة مما يجعل كلا منها يلجأ أحيانا إلى تكييف النصوص التي يراها متداخلة على النصّ المقروء ممّا يخلق نوعا من ازدحام نصوص Encombrement de textes في سابقة من مظاهر التناص قد لا نعثر كثيرا على مثيل لها.

فإذ يزعم الواحدي أنّ معنى البيت:

إلاّ يشب فلقد شابــت له كبـد شيبا إذا أخضبتْه سلـوةٌ نَصَلا

مأخوذ عن آبي تمّام:

شاب أسى وما رأيت مشيب الـ رأس إلاّ من فضل شيب الفؤاد

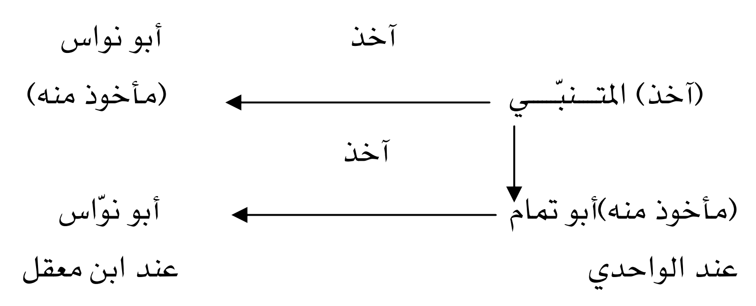
يرى ابن معقل أنه مأخوذ عن أبي نوّاس في جزء منه، هذا الأخير أخذ عنه أبو تمّام الجزء الآخر فيقول:

الأشبه أن يكون أبو الطيّب أخذ ذلك من قول أبي نواس:

يا عمرو أضحيت مبيضة كبدي فأخضب بياضا بعصفر الغيب

و يكون أبو تمام نقل منه شيبا الكبد إلى الفؤاد

ش6



د)- كما تتداخل وتتفاعل النصوص المقروءة ثمّ النصوص القارئة كذلك تتداخل الخطابات والسياقات حول هذه النصوص، إذ يستعين ابن معقل في ذلك بأحد الشروح الكثيرة وهو شرح الكندي، فبيت المتنبّي الذي يورده الواحدي:

ولعلّي مؤمِّل بعض ما أب لغ باللطف من عزيز حميد

يعلّق عليه قائلا: لعلي راج بعض ما أبلغه بلطف العزيز الحميد

أي الذي أرجوه لعلّه بعض الذي أبلغه بلطف الله وقيل إنّ هذا على القلب تقديره: لعلّي بالغ بلطف الله تعالى بعض ما أؤمله أمّا ابن معقل فيضيف: فيقال له الوجه الأوّل هو الحسن والثاني هو القبيح لأنّه لا يقال أبلغ بلطف الله فوق ما أؤمل، على أنّ الشيخ الكندي قال: "حمل بعض الناس هذا البيت على القلب

الوارد في كلام العرب وهو أن يذكر الشيء ويراد عكسه، ولكن إنّما يجوز ذلك عندهم إذا أُمن الإلباس" وها هنا يقه اللبس، لأنّه لا يجوز أنّه يريد أن الشيء الذي أبلغه بلطف الله أمر عظيم فوق أملي وهذا هو الصحيح وهو الوجه الأوّل يقول أنا مؤمّل أشياء لعلها بعض الذي أدركه بلطف الله وتيسره، وكأنّ من قول جعفر الصادق عليه السلام: كن لما ترجو أرجى منك لما لا ترجو فإنّ موسى ذهب ليقتيس لأهله نارا فعاد نبياّ رسولا. [10]

من هذا النص المطول لابن معقل نخرج بملاحظة أنّه يضيف إلى ما سبق تداخلا آخر بين الخطابات على النحو التالي:

1. يقدّم الواحديّ قراءتين احتماليتين إحداهما له والأخرى فعلها مبني للمجهول.
2. يرجّح ابن معقل القراءة الأولى ويفنّد الثانية.
3. يتكئ ابن معقل في قراءته أو ترجيحه إلى قراءتين لغيره.
4. تنتمي القراءة الأولى إلى الخطاب العربي المألوف لشيخ من شيوخ اللغة، وتنتمي القراءة الأخرى للخطاب الديني وهي هنا لشيخ من شيوخ الدين، فلكي تصح الحجة داحضة يؤتى بخطاب قرآني لا يُعلى عليه. وهي طريقة يلجأ إليها ابن معقل بين الحين والحين ليقيم الحجّة وذلك بإيراد آية من كتاب الله أو حديث نبوي شريف، بل إنّه يذهب بعيدا في الأمر كما سنوضّح.

والملاحظ أنّ ابن معقل يلجأ مرارا إلى الخطاب النحوي اللغوي وربّما البلاغي أيضا في محاججة الواحدي، لكنّه وفي لحظة ما من الجدال يأخذ على الواحدي لجوءه إلى خطاب هو أبعد من تخصّصه وهو يفعل ذلك بطريقة لا تكاد تخلو من الطرافة، ذلك أنّ الواحدي في شرحه يأخذ على ابن جني مآخذ هي من صميم تخصّص هذا الأخير الذي يعدّ لغويا لا يشقّ له غبار، يقول ابن معقل " ولو أعرض عن التعرّض للعربية واشتغل بتفسير المعاني واشتغل بتفسير المعاني الذي

أرصد له نفسه، وجعله المعتمد الذي هو بصدده، وعاب على ابن جني خروجه عن المقصود من الديوان لكان أليق به وأستر له".[11]

نوضّح ذلك كالتالي :

الواحدي(المفسّر)	يؤاخذ	ابن جني (اللغوي)
الشارح	لغويا	الشارح

ش7

ابن معقل يؤاخذ	خروجه من التفسير إلى اللغة
الشارح الأوّل	

إذ إنّ الواحدي حتى يورد بيت المتنبي:

خليلي ما هذا مناخ لمثلنا فشدا عليها وارحلا بنهار

يقول: (فشدا عليها) نوعان من الضرورة حذف المفعول والكناية من غير مذكور، يرد عليه ابن معقل لاجئا إلى الخطاب الديني القرآني الحديث فيقول: ما جاء مثله في كلام الله فليس بضرورة فأمّا حذف المفعول فقوله تعالى: "وأصلح لي ذريتي" وأما الكناية من غير مذكور فقوله تعالى"حتى توارت بالحجاب".

فتداخل الخطابات هنا والانتقال من الخطاب الأدبي المفسّر إلى الخطاب البلاغي والنحوي خروج من التخصص يتم حسمه باللجوء إلى خطاب أعلى هو الخطاب الديني، ومع أنّ ابن معقل لا يستكف أن يدخل في نقاش مطوّل يهيمن في الخطاب اللغوي إلا أنّه جني يرى من الواحدي إسقاطا لخطابات تجحف بحقّ المعنى – الذي هو (المقصود من الديوان) يلجأ إلى أسلوب التجريح والإقصاء- حيث إنّ هناك تراتبا في تفاعل النصوص .

تداخل النصوص :(المتنبي×أبي تمام×أبي نواس)

تداخل القراءات(ابن جني × ابن فورجة × ابن معقل)

تداخل الخطابات(الأدبي × اللغوي × البلاغي)

هـ)- إنّ هذا التزاحم في تداخل النصوص والقراءات ربما يكمن تفسيره في ظاهرة استقلالية الأبيات، ذلك أنّ الكلام يتم في الأغلب على بيت مقطوعا عمّا عداه ويندر جدا أن نجد ما يتعدّى البيتين علما أنّ الثلاثة أبيات كانت تسمّى مقطعات، كما لا يتم الإشارة إلى قصيدة بعينها ينتمي إليها البيت أو البيتان، فإنّ النظر هنا يتم إلى البيت (أو البيتين) باعتباره نصا مكتملا ومن الملفت للانتباه أنّ ابن معقل يلجأ من إقامة حجية قراءته إلى الفصل بين بيتين كان الواحدي قرأهما متصلين في المعنى، بينما رأى ابن معقل أنّ المعنى يستقيم متى ما تمّ الفصل بينهما يقول: "وهذان البيتان ترى كأنّ الثاني بينهما تتمة لأوّل يزيد في معناه، ولا معنى له من دونه، بل إذا انفرد البيت الأوّل من الثاني كان مستقلا بنفسه وأكمل معنى..."

ويرى عبد السلام المسدي أنّ لبيت التقليدي تتظافر فيه وتكتمل بين ثلاثة هي البنية الدلالية والبنية التركيبية والبنية المقطعية أو العروضية فإذا اكتملت البنية النغمية عند القافية اكتملت البنية الثانية والثالثة، وكان ذلك بمثابة إقفال للبيت بحيث يصبح سياجا قائما بذاته في بنية كبرى هي ما يفسّر استقلالية البيت.[1 2] من هذا المنطلق فإنّ صفحات من المآخذ تقدّم لنا قراءة أبيات عديدة تنتمي إلى قصائد مختلقة لا يكاد يجمعها جامع لا من حيث الاتفاق في المعنى ولا من حيث اتحاد مدخل القراءة ...الخ، كأن ينتقل من قراءة بيت :

تمثلوا حاتما ولو علموا لكنت في الجود غاية المثل

إلى قول المتنبّي:

خليلي ما هذا مناخ لمثلنا فشدا عليها وارحلا بنهار

إلى قوله:

و المرء يأمل والحياة شهب والشيب أوقر والشيبة أنزق

لعل هذا الانتقال بين الأبيات على أنها نصوص مستقلة هو ما يوضح تداخل النصوص المقروء والقارئة إضافة إلى تقاطع الخطابات حولها.

و)- خلافا للبحث عن تداخل النصوص الشعرية من جهة ثمّ قراءتها بالاستعانة بنصوص قارئه تتداخل هي الأخرى يتم اللجوء أحيانا إلى إثبات المآخذ على شرح الواحدي وترجيح قراءة أخرى عليها، لكن هذه المرة بنصوص شعرية بحيث تتزحزح هذه من كونها نصوصا مقروءة إلى أن تصبح نصوصا شارحة للشرح.

يورد الواحدي بيت المتنبي منتقدا قراءة ابن جني لها:

وله في جماجم المال خرب وقعه في جماجم الأبطال

ويقول: قال ابن جني: يهب المال فيقدر بذلك على رؤوس الأبطال وهذا فارس وكلام من لم يعرف المعنى...

وبعد جدال مع الواحدي يرى ابن معقل أنّ الذي ذكره ابن جني أقرب إلى المعنى محتجا بأبيات أخرى للمتنبّي تتقاطع مع البيت السابق وترجح قراءة ابن جني.

ش8

1	**2**
المتنبي مقروءا	في ظل نصوص شعرية
3	4
الشروح مقروءة	في ظلّ نصوص شارحة
5	
نص الواحدي	

هذا لما سبق في شكل 5

أمّا الآن فإنّ الأمر يصبح:

نص المتنبّي	1
يقرؤه نص الواحدي مستعينا	3
بنصّ ابن جني يقرؤهما	4
نص ابن معقل	5
بنصوص شعرية للمتنبّي	2

هنا يتغيّر التراتب بحيث أنّ النصوص الشعرية المقروءة والمتداخلة مع نصّ المتنبّي تصبح نصوصا قارئة لكل ما قبلها من نصوص فهي هنا على المحك والفيصل.

مراتب المعنى وتشكلاته

أشرنا قبلا إلى أنّ المعنى هو مضمار السباق بين (الشروح) و(المآخذ) ومقياس السبق هنا هو صواب المعنى أو خطؤه، وجاهته أو انحطاطه، ويمكن أن نرتب هذه المعاني المتواصل إليها بفعل النشاطين معا على الشكل التالي:

1- ***إقصاء لمعنى الواحدي وتثبيت لمعنى ابن معقل:*** كما في قراءة بيت المتنبّي:

كأن سخاءك الإسلام تخشى إذا ما حلت عاقبة ارتداد

قال الواحدي يقول: أنت تعتقد سخاءك اعتقاد الدّين، وتخاف لو تحولت عنه عاقبة الردّة وهو القتل ودخول النار، وأقول ليس للقتل ها هنا معنى صالح والحدّ ما ذكرته في شرح ابن جني. [13]

2- القبول بقراءة الواحدي وترجيح قراءة ابن معقل:

قال المتنبي : وحام بها الهلاك على أناس لهم باللاذقية بغي عاد

قال الواحدي يقول: دار الهلاك نجيلك على قوم لهم ببلدك ظلم عاد

وأقول (ابن معقل) يحتمل أن يكون بلد العدوّ الممدوح وهو لا شبه ولا ظهر. [14]

و هذا يفيد بأنّنا بإزاء معنى أوّل ومعنى ثان.

3- تقديم قراءتين للواحدي وترجيح احداهما :

كما في قول ابن معقل: فيقال له الوجه الأوّل هو الحسن والثاني هو القبيح. [15]

4- تقديم قراءة للواحدي وقراءة لغيره وترجيح الثانية ورفض الأولى:

و قد سبقت الإشارة إلى ذلك.

5- الواحدي يحتج بقراءة لغيره وابن معقل يحتج بقراءة لغيره:

فيرجح الثانية ويقصي الأولى، وقد سبق الإشارة إلى مثله.

6 - إقصاء قراءة الواحدي وإقصاء قراءة غيره وتثبيت قراءة ابن معقل:

كما في شرح بيت المتنبّي عند الواحدي.

قالت وقد رأت اصفراري غاية ؟ وتنهدت فأجبتها المتنهد

لما رأت اصفرار لوني وجدا بفراقها قالت من به؟ أي من فعل به هذا الذي أراه، وقال ابن جني من المطالب به.

وأقول (الكلام لابن معقل) وتفسيره من به؟ وتفسير ابن جني من المطالب به ، ليسا بصواب ولو قالا من به أي من في قلبه؟ أومن يهواه لأصابا. [16]

وهناك ترتيبات أخرى لتفسير المعاني لا يتسع لها المجال وإن كانت تفريعات لما ذكرنا أعلاه، فهي جميعها أنما تفيد تعدّد القراءات واختلاف المعاني بحيث أنّ بعضها قد يصل إلى أربعة أو يزيد كما في :

وقد تمنوا غداة الدرب في لَجَب أن يبصروك فلما أبصروك عموا

قال الواحدي: جاء عن ابن جنيّ في تفسير عموا وجهان:

أحدهما هلكوا أو زالت أبصارهم.

والثاني عموا عن الرّأي والرشد.

وأضاف الواحدي ليس بالوجه وأضاف وجها من عنده وهو أنّهم أرادوا أن يبصروك فلمّا أبصروك غضت هيبتك أبصارهم وعيونهم فكأنهم عموا .

يعلّق ابن معقل: أنّ هذا الوجه لا يزيد على الوجه الثاني من شرح ابن جني وفيه وجه رابع قد ذكرته.

هذه القراءات على تعددها وبالرغم من إقصاء بعضها لبعض تأتي متكئة إلى حجج مختلفة تكسب القراءة وجاهتها.

تعدد مصادر المعنى وتداوله

إذا تمعنا في المصادر التي يستقي منها ابن معقل معانيه التي يحاجج بها من يؤاخذهم في تتنوع بين:

معنى من عند القائل المتنبي	معنى من ظاهر النصّ	معنى السياق الأدبي الثقافي الاجتماعي

معنى يصوغه القارئ
ابن معقل (أو غيره)

ففي تاريخ الأدب العربي سادت مراحل يحدد فيها المعنى بما يقصده الشاعر فقيل (المعنى في بطن الشاعر) ولعله قد مرت مراحلها أطول اكتفى فيها بالمعنى(الظاهر من النص) على أنّ هذا الأخير هو المصدر الأوّل والأخير للمعنى: هذان المصدران وسما النقد والبلاغة لأمد غير قصير بميسمهما: ثم جاء عصر أصبح للسياق الخارجي فيه كلمته فسادت قولة الجاحظ بأنّ(المعاني في الطريق) ولا شكّ أنّ هذه النقلة قد سمحت إلى حدّ بتعدّد المعنى واختلافه، غير أنّ النقلة الأكبر ستحدث مع تدخل القارئ في اكتناه المعنى بجهد من مبدعين أمثال أبي نواس وأبي تمام وقراء من أمثال الزمخشري والجرجاني.

يوزع ابن معقل مداخل قراءته بين أطراف الخطاب السائدة في عصره بما يقتضيه المعنى، يتكئ ابن معقل في اختلافه مع الواحدي على المتنبي (القائل) من باب أنّ المعنى في بطن الشاعر وأنّه هنا هو الفيصل.

فيقول: وعلى هذا الوجه ما أساء المتنبي بل لأساء الراد عليه بغير علم. [17]

أو يقول إنّه قصر في العبارة فنقص المعنى الذي أراده أبو الطيّب. [18]

وابن معقل إنما يفعل ذلك إذا رأى من الواحدي إسقاطا لذاته على النصّ وتحاملا منه بمعنى أنّه أفرط في التأويل إذ فتحه على مصراعيه بما لا يتطلّبه النصّ، في حين أنّه لا يلجأ إلى الاحتجاج بمعاني المتنبّي في حال ما إذا رأى أنّ التأويل محدد بما ينتجه النصّ من إضاءة.

وفي المقابل يتكئ ابن معقل على النصّ وحده متكئا على ما فيه من علامات محاججا بذلك الواحدي في قراءته لبيت:

ولما فقدنا مثله دام كشفنا عليه فدام وانكشف الكشف

يقدم الواحدي قراءة ويضيف: ولم يفسّر أحد هذا البيت كما فسرته وبيّنته، ولو حكيت تخبيط الناس فيه وأقوالهم المرذولة والروايات الفاسدة لطال الحطب، ويعلم ابن معقل: إنّه قد خبط أيضا في قوله: عليه أيّ حال الفقد وإنّما الضمير في عليه راجع إلى مثلهو يكون على بمعنى(عن)، بل إنّ ابن معقل قد لا يكاد يلتفت إلى المتنبي ذاته 'ذا رأى ما يكفي للمحاججة.

على احتمالات أربع في هذا النص ؟

يبدو من مجمل قراءة (ألمآخذ) أن النصوص المشروحة تختلف من حيث المعنى حتى وان كانت لشاعر واحد في ديوان واحد . بل حتى وان كانت بين أبيات قصيدة واحدة . اذ ان المعنى قد يكون في السطح قريب المنال وقد يكون بعيد المنال في العمق مما يحتاج الى جهد القارئ وهو ما يؤكده ابن

معقل بصدد شرح الواحديّ لأحد الأبيات: "وأقول: المعنى الذي قصده أبو الطيب أتمّ ممّا ذكره الواحديّ." (2) وفي هذا إشارة إلى المعنى عن الواحديّ. بينما يشير في مكان آخر الى أن: "الفائدة في ذلك ظاهرة ."(3)

إذا اعتبرنا "أن المآخذ نوع من الشرح يضاف إلى الشروح التي ينتقدها، فإننا نلاحظ أن هذا الشرح يختلف كثيرا أو قليلا عن مثيله عند الغربيين، "فكلمة Hermeneutics هي التعبير الإنكليزي للكلمة اليونانية الكلاسيكية Hermeneus (هرمس) وتعني المفسر أو الشارح، وفي موضع من كتابة الفيلسوف أفلاطون وصف الشعراء بأنهم (مفسرو الله) [1 9]".

يبدو من أدبيات الهيرمنوطيقا العربية أن الشارح وسيط بين طرفين فـ Inter-pieter توحي بذلك من خلال السابقة Inter أما اللاحقة prete فتوحي بالإعارة المتبادلة فمهمة هرمس هي بناء جسم التفاهم بين الآت والجنس البشري وتجاوز الفجوة بين العالمين.

يتعلق الهرمينوطيقا إذا بالتفسير وحتى بالترجمة خاصة فيما له علاقة بتفسير النصوص المقدسة [20].

أما فيما يتعلق بالشرح عند العرب عامة وعند ابن معقل خاصة فإن الأمر مختلف إذ يبدو من المتن أن الشارح لا يتخذ مكان الموجه للقراءة، فحسب بل إنه يحتل مكان فيادة المعنى حتى قبل الشاعر، فهو في أحيان عديدة يرى أن الشاعر لم يفلح في التعبير عن المراد أو أنه كان عليه قول كذا بدل كذا كأن يقول " وهذا الذي قصده المتنبي، وفي ذلك كثرة غلو وقلة تخرج يجعل أبرد نار الهوى أشد حرارة من أحر جهنم، وهو مجاز شعري لا يتخرج منه المتنبي" [21] ويقول " كأن هذه المبالغة التي بالغ بها أبو الطيب في عجز البيت نقص بل نقض لما ذكره في صدره" [22]. بل إن ابن معقل وفضلا عن توجيهه لغيره من القراء بما فيهم ابن جعفر يوجه المتنبي ذاته فيقول: " إن هذا البيت وثانيه ورابعه وخامسه، ولا يصدر مثل هذا إلاّ عن متهافت في الرأي والعقل، غير متماسك في التقى والدين، وكأنه ينبه على قائله بذلك، بل ينادي" [23].

يعتبر تودورت "أن القارئ" أكبر منسيّ في تاريخ الأدب، في حين تتيح الشروح والمآخذ الفرصة واسعة أمامه لا لبشرك في المعنى بل ليكون رائدا في تأسيسه.

الهوامش

1- المآخذ: ص 125.
2- المآخذ: ص 219.
3- م ن ص 15.
4 - م ن ص 63.

5- المآخذ، ص15.

6- أبو سعد محمد بن أحمد العميدي، الإبانة عن سرقات المتنبّي، دار المعارف، مصر، ط2، دت، ص26.

7- المرجع السابق، ص22.

8- المآخذ، ص12.

9- المآخذ، ص17.

10- المآخذ، ص23-24.

11- المآخذ، ص27.

12- ينظر عبد الله المسدّي، مجلة الأقلام، مقال نموذج المفاصل، ع8، 1984.

13- المآخذ، ص70.

14- المرجغ نفسه، الصفحة نفسها.

15- المآخذ، ص23.

16- المآخذ، ص43.

17- المآخذ، ص91

18- المرجع نفسه، ص93.

19- دافيد جاسبر، مقدمة في الهرمنوطيقا، منشورات الاختلاف، ط 1، ص 21.

20- ن. م: المكان نفسه.

21- المآخذ: ص 7.

22- نفسه ص 26.

23- نفسه.



صوت المرأة في روايات عبد المالك مرتاض

أ. أوريدة عبــود
جامعة مولود معمري بتيزي وزو

تلتقي في الرواية كثير من الأصوات المتباينة، فأبطال الرواية ليسوا مجرد موضوعات لكلمة المؤلف إنما يمتلكون كلماتهم الخاصة المفعمة بالقيمة والدلالة، لأن تنوع الشخصيات والمتكلمين في الرواية يفضيان إلى خلق كثافة في تعدد الرؤى تجاه العالم، ما يجعل هذه الشخصيات تتمتع بحرية الاختلاف والتعبير دون هيمنة الكاتب "التعدد الصوتي هو مظهر يتجسد عن طريقه التعدد اللغوي والتنوع الكلامي والأسلوبي داخل الخطاب الروائي، ذلك أنّ الذي يتكلم هذه اللغات وينوع في أساليب الكلام هو ذلك العدد الكبير من الأصوات المتباينة من حيث الأفكار وأشكال الوعي والرؤى في أثناء عملية التواصل اللغوي داخل مجتمعه الرواية"(1).

هذا التعدد الصوتي الذي نقرأه في بعض الروايات مرتبط أشدّ الارتباط بالاتجاه الحواري. فالرواية المتعددة الأصوات تحمل طابعا حواريا على نطاق واسع، مما ينشىء بين البنية الروائية علاقات حوارية، حيث أن بعض هذه العناصر وضعت خصيصا لمواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث في العمل الموسيقي عندما تمزج فيه ألحان مختلفة(2).

تقدم الرواية: "عالما تزدحم فيه الأصوات، وتتعالق اللغات وتختلف المواقف دون أن تتحد أو تنحل في حدث ما، وإنّما تحافظ على غيريتها، وتتظاهر في

لغاتها، وتوجد بالشكل الذي يجود عليه صوت المؤلف، وتبعا لذلك فإنّ كلمة البطل في هذا النوع من النصوص تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي. إن أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين"(3).

يعج الواقع الاجتماعي بتعدد الأصوات. وكل صوت يرتبط بحقبة معينة وبوعي وفكر مختلفين، وبطريقة كلام خاصة في المجتمع. وينعكس ذلك في النسيج الروائي. فهذه: "الأصوات التاريخية والاجتماعية تسكن اللغة، وتنتظم في الرواية، في نظام أسلوبي متماسك، يعبر عن موقع المؤلف الإيديولوجي الاجتماعي"(4). وهذا ما يجعل الرواية جنسا أدبيا مميزا تلتقي فيه جميع الأصوات وصراعها، مما يولد عدة قراءات وتأويلات لتقدير الخطاب وضبطه بحصر دلالته.

هذا الأمر يؤكد لنا مدى انفتاح النص الروائي على فضاءات موضوعية وذاتية فيتحقق الحوار بتوافر هذا الانفتاح. لأن الحوار هدف كما أكده باختين وأن الصوت الواحد لا يحل شيئا والحياة تقتضي صوتين اثنين، وهما: "الحد الأدنى للكينونة"(5). ثم إن الحوار ليس محدودا ولا ثابتا بل هو متطور عبر الأزمنة والأمكنة بواسطة الأفكار والكلمات الماضية والحاضرة، تدخل في سياقات جديدة مغايرة.

إنّ الرواية تنوع لغوي وتعدد صوتي، وبفضل التنوع اللغوي الاجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات، توزع الرواية موضوعاتها كلها. وما كلام المؤلف وكلام الرواة والأجناس المتخللة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية، التي يدخل التنوع اللغوي للرواية بواسطتها. كل وحدة من هذه

الوحدات تسمح بوجود تعدد في الأصوات الاجتماعية، وتنوع في العلاقات والصلات بينها، وهي حوارية بنسب مختلفة. هذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الأقوال واللغات واكتسابها الشحنة الحوارية هي الخصائص الأساسية لأسلوبية الرواية.

يعدّ صوت المرأة عنصرا هاما في عملية القص، نلمح فيه وجهة نظر المجتمع إلى المرأة في علاقاته اليومية، تنعكس في وعي الروائي ومواقفه ووجهة نظره كموضع أدبي. حضر صوت المرأة في الرواية، وصار له طبيعة جوهرية على مستوى النص.

يرصد عبد الملك مرتاض صورا متعددة للمرأة، مقترنة بالحالة الاجتماعية والتاريخية والسياسية. فالصورة المحولة للمجتمع الجزائري أفرزت تعدد الأصوات النسائية. فالنماذج النسائية وإن كانت تحمل صورها الفردية كثيرا ما تعبر عن الحالة الاجتماعية ككل. ومرتاض حاول رصد الظواهر بالاعتماد على النظرة العلمية، يضم عناصرها جميعا ثم يأخذ بتطويرها في ضوء التركيب الداخلي لها بما فيه من أثر لكل من العادات والرؤى والأفكار المكتسبة. وفي ضوء تفاعل هذا التركيب مع البيئة المحيطة من أشخاص وحوادث وتحولات، فتبرز بذلك: "أعماق النفس البشرية بكل متناقضاتها، وتصطدم هذه النفس الفردية بالمجتمع بكل تناقضاته: وتصطدم النفس والمجتمع مع العصر بكل تناقضاته، ويصطدم هذا بمصائر وأقدار"[6]. تنوعت الأصوات النسائية في روايات مرتاض وحملت كثيرا من التناقضات والتحولات الفكرية، ولعل من أهم الأسباب وضعية الشعب الجزائري وسياسته، وما تحمله من تشابك ومن مد وجزر، حتى إن بعضا من هذه الأصوات صالحة، لأن تكون نماذج إنسانية مؤهلة كبؤرة للإغراء ومصدرا لجلب ألباب الناظرين. تحقق ذلك بتوافر العنصر الفني الذي

منح هذا الصوت أو ذاك العمق والأصالة، بحيث يتوغل في أعماقنا، ويفرض وجوده علينا. ظهر صوت المرآة في روايات مرتاض في صور مختلفة تتوقف عند أربعة نماذج:

- أ- صوت المرأة المناضلة.
- ب- صوت المرأة المتعلمة.
- ج- صوت المرأة المقهورة.

أ- صوت المرأة المناضلة:

من أهم الأصوات المناضلة في روايات مرتاض "فاطمة" في "نار ونور" التي رسمت من خلال حركتها وأفعالها وحوارها. فبرزت جذابة مؤثرة فيمن حولها، وتطورت أهم أحداث الرواية بفضلها، لأن الصورة التي يشكلها المتلقي عن صوت من الأصوات الروائية في عملية القراءة ليست مرتبطة بتركيب النص لها فحسب، إنما تتم بإعادة تركيب المتلقي لها في ضوء احتمالية هذا الصوت ومقروئيته:

تقول فاطمة لسعيد:

"الإنسان اللبق يخلق السعادة من لا شيء، ويستهزئ بالشقاء ويتحداه على أن الذي لا يفهم معنى الحياة المتشائم إن شئت، أو الفاشل في الحياة إن شئت أيضا، تجده شقيا أبدا. فهو حتى حين تقبل عليه السعادة يحسبها شقاء، فيشقى. وربما وجدته يعتقد، خطأ، أن السعادة كالشمس، تشرق، فتملأ عليه وجوده نورا، وكالزهرة تفتح فتفعم حياته حبورا، أو كالبلابل يطير من غصن إلى غصن، ومن شجرة إلى شجرة، فيشبعه أنغاما عذابا. إن السعادة يا سعيد، كامنة في قلوب الناس أصلا، حتى إذا ما ظفرت بمن يثيرها من مخبئها

استثارت، فإذا هي تملأ تلك القلوب حنانا واطمئنانا، وتزجيها إلى حب الخير والناس والله، فتزخر شعورا بالجمال العظيم..

قال سعيد:

– وما مصدر السعادة إذن؟

قالت فاطمة.

– حب وأمل.

– وما مصدر الشقاء؟..

– يأس وقلق وحرمان..."(7)

"وكانت فاطمة هي محركتهن الأولى، فكانت تغريهن بالجهاد والكفاح. وكان المظليون يتحاشون الدخول إلى هذا الحي، إلا في عدة وعدد، وحذر واستعداد، مخافة أن ينشب بينهم وبين الوطنيين قتال فتزهق فيه كثير من أرواحهم الشريرة.

وكانت فاطمة تحرك الجبال الرواسي بحديثها العذب المتزن الزاخر بالحماسة والعواطف الجياشة. فقد سيق أبوها إلى السجن أو إلى الموت. إنها لا تدري وما كان لها أن تدري وهي تنظر وتسمع وتدرك. وقد سيق معه كثير من أبناء الحي، وأبناء الشعب بوجه عام، إلى غيابات السجون، أو مشانق الموت..."(8)

تمكنت فاطمة على الرغم من بساطتها وبفضل ذكائها أن تكون أنموذجا لكل امرأة مناضلة، لا تعرف الخنوع والجبن، وهي رمز للكفاح والنضال الصلب. ويمثل صوت الامتداد الطبيعي لجاذبية الأصوات الأخرى. يتضمن كل العناصر الحاسمة والعوامل الجوهرية الإنسانية. فهي تملك وعيا اجتماعيا، وتضعه في خدمة قضايا الناس وسبيلا إلى تنوير عقولهم، مما يجعلها

تستقطب اهتمامهم وإعجابهم بفضل هذا الدور المميز الذي تضطلع به ضمن شبكة العلاقات [9].

إن فاطمة باعتبارها مناضلة فإن الموقع أعطى لصوتها سلطة معنوية تفرضها على الأصوات الأخرى، وهي سلطة من طراز خاص. سلطة نضالية ما يجعلها لا تعيش في عزلة عن الآخرين، كما أن الآخرين بحاجة إليها، يستمعون إليها ويهتمون لآرائها. صوت فاطمة نام ومحوري، قدم بتقنيات متنوعة. عن طريق الحوار والسرد، وظهرت جوانب منها من خلال علاقاتها بالأشخاص، الذين ارتبطوا معه بعلاقات وأفعال. ولم يقدم الصوت دفعة واحدة، وإنما ظلت ملامحه تبرز على طول الرواية. وفي كل تقديم جديد نلمح سمة جديدة:

"ولم يكن سعيد يمتري في أنه سيجد فاطمة وقد أقامت مأتما تبكي فيه أباها، وقد اجتمع حولها بعض نساء الحي يعزينها ويبكين معها، وفي البكاء العزاء. ولكنه اندهش وامتلأ قلبه عجبا وإعجابا حين وجد فاطمة تتحرك في الحي، فتحركه معها بمن فيه من نساء وأطفال، وبمن بقي فيه من رجال. تمضي من شارع إلى شارع، ومن جناح على جناح، ومن دار إلى دار، وهي في كل ذلك كأنها الدوامة التي لا تتوقف، أو كأنها الحركة الأبدية التي لا تعرف السكون، وكانت فاطمة قد ارتدت قميصا أسود، وسروال أزرق، وقد تركت شعرها مرسلا على ظهرها، فازدادت فتنة وجمالا. وإنما فعلت ذلك لكي تستطيع أن تتحرك بحرية تامة، وأن تثبت وتقفز بسهولة حيث يقتضي الأمر ذلك، فإنها لو أبقت على ملابس النساء، لا تأمن أن تحول هذه الملابس المرسلة بينها وبين ما كانت تريد...كانت فاطمة في هذا اليوم تتمنى أن تكون رجلا بما فيه من رجولة" [10].

إن فاطمة فتاة جزائرية مركبة من فتات الواقع، فيها ثقة وصدق، تعكس الاستعداد الكلي للتضحية في استعادة حرية الوطن. تدفع الناس إلى النضال الثوري. وقد جاءت في هذه الرواية حية بحركاتها وسكناتها لارتباطها ارتباطا وثيقا بالشاب سعيد. كانت مشجعة له وضميره الحي. فخلود الصوت الروائي لا يتحقق بفضل أطروحاته، وخطابه الإيديولوجي بل بفضل غناه الإنساني وفاعليته في تحريك العالم الروائي[11]. بحث المؤلف في سلوك فاطمة الاجتماعي، فجعل منها معيارا للقيم ومقياسا للفضائل، تعشق الحرية والكرامة، تملك جرأة الفعل. وإن الشيء الذي يؤرقها حالة أبيها، ومصيره الذي ينتظره، والمصيبة التي حلت به، كل هذا يعكس أحاسيسها الصادقة لوطنها.

وفق مرتاض في أن يجعل فاطمة تؤدي أفعالا عجز الرجال والطلبة عن أدائها. إن المرأة ليست أداة بسيطة، بل هي جماعية فعلية. الإنسان عندما يكون منعزلا لا يعيش لذاته فقط، بل سيكون سلبيا غير مهم وبخاصة في أمور الثورة والحروب. أهميته تكمن في كونه ممثلا لمتطلبات الثورة والشعب، يشقى لآلامه ويسعد بآماله، بحيث: "نجد في الصيغة التي تطرحها الثورة الجزائرية أهمية كبيرة لمفهوم الشعب باعتباره المرجع والمعيار وقوة الدفع، ولعل هذا هو السبب في اتجاه الثورة منذ يومها الأول إلى رفض الزعامات ووصاية الأحزاب والتيارات، وتفضيل الحوار مع الإيديولوجيات السائدة على تقليدها والذوبان فيها"[12].

خرجت فاطمة لتصب في دائرة إنسانيتها من حيث هي أداة فاعلة تسير مع الرجل جنبا إلى جنب بوعيها، الذي يضع لها أهدافا تسعى إليها، لا تخرج عن دائرة آمال شعبها وطموحاته:

"قالت فاطمة:

- وإني قد هيأت نساء الحي لمثل هذا الموقف منذ الصباح، وكنت أهم بمفاجئتك في مثل هذا قبل أن نستمع، منذ قليل، على بعض الأخبار من الإذاعة.

تم سكتت فاطمة فجأة..

سعيد:

- أرى أنك تريدين أن تقولي شيئا..
- حقا، وإنه لهام..
- أفصحي يا فاطمة..
- جاءني أمر منذ حين، عن طريق امرأة لا أعرفها، وربما ليست من وهران إطلاقا، بأن أوصي بالسلاح خيرا، بعد أن علمت الجبهة أن أبي سيق إلى حيث لا يدري أحد منا، وأن أحرك النساء والرجال للتظاهر، إلى أن يصدر أمر جديد...

سعيد:

- هنيئا لك بهذه الثقة التي وضعتها فيك جبهة التحرير، يا فاطمة.
- لا أستطيع أن أقوم بالمسؤولية وحدي، وأنت الذي سيتكفل بكل شيء يتصل بالرجال..
- أفعل، إن شاء الله..

ثم أضاف سعيد:

- ماذا فعلت؟..
- جعلت لكل فئة من النساء طالبة تتحمل المسؤولية في قيادتهن للتظاهر، حتى لا يكون الأمر فوضى..
- نعم ما فعلت..

ثم تفجرت فاطمة ضحكا، فجأة. كأنما كانت تهيء لحفلة من الحفلات لا لمظاهرة ثورية صاخبة، يخيم عليها الخطر من كل وجه.

قال سعيد:

- وليس العجب أن يضحك المرء، وإنما العجب أن يضحك في مثل هذه الظروف العويصة المضطربة.

- إنما العجب كل العجب ألا يضحك المرء من العجب.

قال سعيد:

- وماذاك؟

- أني هيأت رايات كثيرة، وناهيك أننا أعددنا في ليلة واحدة أكثر من ثلاثين علما وطنيا ضخما.."(13)

فاطمة، هذا الصوت الجريء، الذي مارس البطولة والتحدي، أسهم في صنع التاريخ ووقف وقوفا جريئا عظيما، خرج من دائرة الجمود إلى دائرة الفعل الثوري الجزائري، للتخلص من هذه المأساة، ذلك لأن صورة تطور الثورة لا تنفصل عن صورة تطور المجتمع والبنية الفكرية، فإذا: "كانت ظواهر الحضارة والمجتمع ذات أبعاد سياسية فهي قبل ذلك ذات دلالات ثقافية واجتماعية، أي أن الواقع السياسي والفلسفة التي تقوده ليست في النهاية سوى خلاصة لوضعية اجتماعية ثقافية يتكون نسيجها من القوى المؤثرة في المجتمع"(14).

لم يترك مرتاض شخصية فاطمة ثابتة القيمة، لا تتطور مع تطور الأحداث الدرامية، بل جعلها تتعامل معها بموضوعية ومنطق حتى ينفخ فيها روح العنف والتمرد لتؤدي دورها التاريخي بكل شجاعة وروح وطنية عالية. هذه المرأة التي تنقل عبر طرقات وهران والأحياء الشعبية القنابل اليدوية والبنادق السريعة الطلقات: "لم تعد تستطع التفكير مرة أخرى في التفاصيل الخاصة جدا

بتصرفاتها المسلكية القديمة، إن هذه المرأة التي تكتب الصفحات الخاصة البطولية في التاريخ الجزائري تعمل على نسف العالم الضيق، اللامسؤول الذي كانت تعيش فيه"(15).

صور عبد الملك مرتاض السارد فاطمة تصويرا واقيا جذابا يثير مشاعر القارئ، ويقنعه بالدور النضالي الذي أدته المرأة الجزائرية: "وها هي ذي فاطمة قد خرجت، وهي تميس كأنها النور الذي يداعب الروض، أو الإشعاع الكريم الذي ينعش النفوس ويشرح القلوب فيسعدها. وقد انطلقت الفتاة في شبه عدو إلى دار الجدة حلومة، ثم عادت وهي تحمل محفظتها التي اعتادت أن تصطحبها إلى الثانوية. وكانت هذه المحفظة منتفخة بعض الانتفاخ، ثقيلة بعض الثقل" (16).

صور الروائي فاطمة من واقع الصراع، من الأحياء الشعبية، فلم يرها موضوعا رومانسيا يتغنى بمفاتن جسدها في ربوع الطبيعة الخلابة، لأن روح الثورة طغت على تلك الأجواء. ثمة تأوهات المعذبين ومعاناة الفقراء واليتامى التي نمت الغضب والحقد في النفوس ضد الذين فرضوا هذا الشقاء، مما يؤكد الارتباط الوثيق بين الأدب والثورة النابع من الصميم ومن الواقع الممتلئ بالصراعات العنيفة.

وضع مرتاض فاطمة في إطارها الإنساني، أعطى بها للثورة الجزائرية وجهها النضالي. ارتفعت من مستوى النضال الوطني إلى مستوى النضال البشري لتحقيق الحرية وتجسيد الدور التاريخي الذي أدته في أثناء حرب التحرير.

كما نجد أنموذجا آخر للمرأة المناضلة في هذه الرواية، وهي الجدة حلومة. شخصية روائية جريئة وحنونة على أبنائها، تؤدي دورا حاسما في تجسيد الجانب الإيجابي للتراث والتاريخ الجزائريين. تتجلى هذه الشخصية في صورة

واقعية، تحث أبناءها على المشاركة في المقاومة. إنها تمثل رمز شجرة الجزائر الكبرى وصورة وآلام الجماهير التي عاشت زمنا طويلا في ضياع وبؤس وجوع:

"قالت فاطمة متضاحكة:

- ماذا أنت قائل في الجدة حلومة؟..

قال سعيد:

- عجوز جاوزت الثمانين من عمرها، فهي تساير الدهر والدهر يعاندها، وهي تبتسم في وجهه، وهو يعبس في وجهها، فما قولي فيها".

قالت فاطمة:

- قد جعل الله لكل مرحلة من مراحل السن لذة خاصة، وفائدة يفيد منها الناس، والجزائر، يجب أن تفيد من أبنائها جميعا، وهي لا تستغني حتى عن العجائز والأطفال.

قال سعيد مستطلعا:

- وما ذاك؟..

- أين تراني وضعت هذه الأعلام الوطنية حتى لا يقع عليها المظليون؟

- وما يدريني يا فاطمة؟..

قالت فاطمة:

- لما أعددنا كل ذلك العدد الضخم من الأعلام، جمعتها في حقيبة، ذهبت بها إلى منزل الجد حلومة.

- وماذا فعلت الجدة؟

- تقدمت إلي مسترحمة في أن أعفيها من هذا الهول الذي لا تقدر عليه، فلم تفلح معي. وكيف تفلح في طلبها، ونحن لم نرى مكانا أليق من بيتها

المظلم الوضيع؟ فإن المظليين قد يستطيعون أن يعثروا على أي شيء، في أي مكان من الأرض، إلا في بيت هذه الجدة"(17).

ترمز الجدة حلومة إلى: "معان أعمق من مجرد الامتداد الزمني، إنها تعني تماسك الأجيال أمام الفكرة الواحدة، وضرورة استمرار هذا التماسك عبر الزمن، مهما لاقت الفكرة من اضطهاد حتى يتحقق النصر، مما يرتفع بها من مجرد شخص إلى عمق الرمز وشموله"(18).

استطاعت هذه المرأة بفضل روحها الباعثة للثورة والحياة والأمل أن تدفع الشباب إلى الكفاح، إذ لم تضعف عزيمتها ولم تيأس أو تستسلم أمام الظروف الحالكة التي مرت بها الجزائر. إنما زادتها إيمانا. كانت المرشد للشباب حين زرعت فيهم كل القيم التي تستحقها الأمة الجزائرية، ليصير احتضان هذه القيم واجبا مقدسا، وعلامة هادية. لهذا لم تمت الجدة حلومة في الرواية لأنها تمثل روحا ممتدة في الشعب الجزائري.

انتشلت الثورة التحريرية المرأة الجزائرية من هاوية التقاليد التي عزلتها عن الحياة وأبقتنا خارج الزمن الاجتماعي بسبب تلك القوانين المضادة، التي أصرت على إبقائها رهينة البيت. وحتى الأدباء الجزائريين: "لم يستطيعوا تناول موضوع المرأة بسبب تحرجهم من البيئة الاجتماعية التي كانت منغلقة أشد الإنغلاق"(19). إن الاستعمار الفرنسي سعى بما يملك من طاقات إلى أن يظل الوضع الإنساني في الجزائر متخلفا، إلا أن دور المرأة الجزائرية برز في شتى الميادين، وبخاصة أن الثورة: "أتاحت لها أن تقوم بدورها كاملا في معركة الكفاح المسلح مع أخيها الرجل، فصارت رمزا للبطولة والصمود والاستبسال، حدث ذلك بعد أن كانت من قبل تعيش في شبه عزلة عن الأحداث التي تدور من

حولها نظرا للأوضاع الفاسدة التي فرضتها النظم الاستعمارية على الشعب كله عموما، وعلى المرأة الجزائرية خصوصا"(20).

لقد حطمت المرأة المناضلة كل الحواجز التي وقفت عائقا في طلب الحرية فامتلكت زمام المقاومة من أجل مثل عليا ترفع الإنسان، وتخلقه من جديد، فحطمت العالم القديم تحطيما أدى إلى النصر النهائي، هذه هي المعاني الحقيقية للثورة (21).

غيرت المرأة المناضلة حياتها وكشفت جوهر الشخصية الإنسانية وهي تواصل كفاح الشر، مما أدى إلى تغيير ذاتها وحياتها، وبناء مصيرها وصنع تاريخها.

ب- صوت المرأة المتعلمة:

تقدم لنا رواية "وادي الظلام" صوتا نسائيا مميزا، جمع بين جمال المظهر وجمال الجوهر. أبرز مرتاض هذا الصوت من خلال تركيزه على ملامح الجمال والتناسق في جسد المرأة. إن صوت عائشة في هذه الرواية يجسد حالة المرأة الجميلة المتعلمة التي تستفز حواس الأصوات الأخرى لاسيما الرجال منهم. تمارس إغراء لا يمكن مقاومته إعجابا لا يمكن وصفه حتى أصبحت صوتا مهيمنا في السرد الروائي من كثرة تركيز مرتاض عليها، يعرضها بأكثر ما يكون من الوضوح. يقول:

"..تبدو وكأنها امرأة مجسدة في صبية!... كأنها سيدة نساء الجلولية كلها! كأنها عالم كبير يمثل في رأس صغير. ابتسامتها الواثقة. خطواتها الثابتة، شخصيتها الجذابة. جمالها الفتان...تحكمها في لداتها وهي تلاعبهن أو تحادثهن... إنها تأسرهن بسهولة مدهشة فيغتدين لها طائعات مذعنات!... كأن في لسانها السحر! ترتحل الكلام والأفكار والمواقف بشكل عجيب... كل

ذلك يجعلني أعتقد أن هذه البنت سيكون لها شأن كبير، أوشأن ما، على الأقل...كأني أتمثلها وقد رويت من العلم حتى الجمام. أتمثلها وهي شيء كبير، لو كان للمرأة شأن يذكر في هذه الجلولية!... فعائشة اليوم هي قرة العين... وعائشة اليوم هي الأمل الذي عليه أعيش... هي النور الذي به أبصر دروب الحياة"(22).

إن تعليم المرأة يجعلها تمتلك وعيا يضع لها أهدافا تسعى لبلوغها. فالوعي تعبير عن تلك العلاقات الاجتماعية، وعبره تتحول من نظرة دونية إلى طبيعتها الإنسانية. وعدم امتلاكه يجعلها غير فاعلة في مجتمع حد من تعليمها واحتكاكها بالعالم الخارجي.

رسم مرتاض عائشة بفطنة ووعي وقصدية، فقد قطعت شوطا في دروب التعليم متحدية بحسها وذكائها الحواجز التي وقفت في وجهها، وبإصرار عنيد على مواصلة درب التعليم وتحقيق الذات الذي يعني التفاؤل والأمل والإيمان، يعني اليقين بالسمو الإنساني والنزوع الفطري إلى مراتب المجتمع العليا قاهرة كل المعوقات المضللة [23].

تجاوز مرتاض الصورة السلبية للمرأة التي يكون الحب هو الشغل الشاغل لها، ليتعداها إلى صورة المرأة الإنسان التي تكون مدركة للواقع وأشد وعيا بالعوامل المؤثرة فيه:

"هذه الفتاة هي أجمل امرأة وأكملها في المحروسة كلها. وهي متعلمة... وتقرأ الكتب كالرجال! إنها عائشة ابنة المعلم أحمد التاجر... الحسناء التي أحدثت فتنة عظيمة في المحروسة، ورفضت أن تحتجب! ورفضت أن تتخلى عن التعلم فاختلطت بالأولاد"(24).

وقال كذلك: "كانت تهوى الريف وجماله، والحقول وخضرتها، والمياه وخريرها، والأشجار وتعانق أغصانها، والغنم وثغاءها، والبقر وخوارها، والخيل وصهيلها، والحمير ونهيقها، والكلاب ونباحها، والضفادع ونقيقها... كانت تهوى هديل الحمام، وتغريد اليمام، وزقزقة العصافير على الأغصان... كانت تحب الزروع حين تخضر فتكون منظرا كالإستبرق الأخضر الفتان. كما كانت تحب السنابل حين تبدأ في الاصفرار فتداعبها الرياح بهوائها فتتموج متحركة جماعيا كأنها حركة النور الوهاج... كانت عائشة مفتونة بالريف"(25).

لا تنظر هذه المرأة إلى نفسها في ضوء نظرة الرجل إليها، بل أصبحت معتزة بنفسها تنظر إليها من الداخل، فيما وصلت إليه من وعي وثقافة، فهي امرأة واعية، بناءة، اهتماماتها تجاوزت الشكليات إلى الجوهر، إذ شكل التعليم في حياتها رمز وجودها واهتماماتها، إضافة إلى ذلك فإن عائشة امرأة رقيقة رومانسية متساوية مع أي شخص متعلم مستنير، والرجل الذي يكون إلى جانبها ينبغي أن يكون مستنيرا وفق شروط لم تعد عندها ثروة وجاها ومكانة.

عائشة امرأة متزنة قوية، كانت حركتها خاضعة لمحطات الوعي التي تمر بها. فقد اكتسبت هذه الشخصية حرية الحركة والتطور والتنوع، حرية تنبع من الذات من خلال تجربتها الحياتية على مختلف الأصعدة، وفقا لشروط ذاتية وموضوعية، تمكن هذه الذات من ممارسة دورها الفعال، فالشخصية المقنعة تتطور وتتكون داخل علاقاتها ببقية الأفراد، حيث يغدو التطور تداخليا، فالشخصية تضيء نفسها في علاقاتها بالشخصية الأخرى: "ذلك أن الكتلة البشرية لا تتميز ولا تصير مستقلة من تلقاء ذاتها، من دون أن تنظم نفسها بالمعنى الواسع، ولا تنظيم بدون متعلمين وبدون منظمين وبدون قادة"(26).

كما نقرأ أنموذجا آخر للمرأة المتعلمة، وهي فاطمة. يقول عنها المعلم أحمد:

"سيدي المفتش! هذه المرأة الوحيدة المتعلمة في المحروسة، أفترى أنها تظل قعيدة البيت ولا يفيد منن عملها المجتمع، بعد أن كانت تعلمت في قبيلة بني فرناس؟ عينها في مدرسة الأعيان، لعلها أن تعلم أبناءهم بسلوكها المتحضر العالي شيئا مما ينفعهم في الجلولية التي هي محتاجة إلى التطور والخروج من دائرة الظلام...

– أنا لم أرفض، في الحقيقة، تعيينها..ولكن مواثيق الشيوخ التي نعمل بمقتظاها لا تنص على أنه يجوز للمرأة أن تعلم كما يعلم الرجال...

– المرأة إنسان مثل الرجل، وليس ينبغي انتظار التنصيص على تأنيث المعلم في مواثيق الشيوخ. فاجعل المعلم اسم جنس لكل من يعلم الناس"(27).

يلعب تعليم المرأة دورا أساسا متميزا في مهمة تغيير المجتمع وسبل تحررها الاجتماعي ونبل حقوقها. إنها لا تقدر أن ترتفع إلى مستوى المسؤولية إلا بالوعي والتعليم. المرأة المتعلمة مسؤولة أمام قضية المجتمع الكبرى والمرأة الأمية الجاهلة ستظل دائما بحاجة إلى المرأة المتعلمة، من هنا يأخذ التعليم مغزاه العميق. إن تعليم المرأة عملية بناء متكامل للنفس وللسلوك يرتقي الإنسان على نفسه، ويتخلص من قيود التخلف والحرمان.

منح مرتاض للمرأة حقها حيث جعلها تخوض غمار الحياة وتسبر أغوار المجتمع في طور انتصار الصراع، ولم يجعلها بوقا تعبر عن أفكاره. إنما كانت شخصية منسابة تدبر وتقبل وتكافح، لأن الشخصية تتطور مع المهام التي تقترح عليها أو تضطر إليها. إنها تنمو في الصدامات التي تناضل من أجل حلها، بما في ذلك الصدامات التي تنشأ في داخلها هي نفسها، والتي تنشأ من تحولات المجتمع

المتناقضة، فتعمل على تحريرها حتى نشعر بقوتها إزاء الصراع المفروض عليها، وحتى تمتلئ نفسها بالإحساس والرضا.

رأى مرتاض الحياة خصبة زاخرة متدفقة ممتلئة بالمتناقضات في كثير من الأحيان، وفي أن أصواته الروائية لا تشكل وضعا ثابتا. بل إنها تتطور بوتائر سريعة، دون تعديتها لعتبات الفكر في قضايا الوطن والمجتمع. وبهذا تكون منتمية أو ملتحمة مع قوى التعبير والتطور، وبخاصة، إذا عرفنا بأن: "فاعلية الالتحام هي فاعلية التجاوز، فاعلية الرغبة في التغيير، فاعلية الاستمرار بالرغبة في الحياة" (28).

ج- صوت المرأة المقهورة:

إنها أنموذج المرأة الخنوعة المطيعة، لا تفهم من أمور الحياة إلا قليلها وبسيطها، لا تناقش ولا تبدي حضورا، لا تسهم في البناء الحضري لأنها تؤدي دورها قسرا مما أدى إلى تعطيل مداركها ومواهبها. عاشت على هامش الإنتاج والفعل والقرار، كابدت حياة الأمومة والأنوثة سنوات طوال، حتى سئمت الاعتياد عليها. بدأت تهتف للمعلم والمجتمع الذي يمنحها حق الاختيار والحرية ويحقق إنسانيتها.

يبرز هذا الصوت في الخطاب الروائي كأنموذج محبط مقهور، نهبته ظروف المجتمع الذي لا يرحم، أدى به إلى تغييب وجوده، لا يملك هوية واستقلالا. اهتم مرتاض بتقديم هذا الصوت كحالة من حالات كثيرة تعيشها النساء:

"كانت النساء المقهورات يأتين إلى الجمعية كل يوم. وقد عرفت أسرارا عجيبة في علاقات الأزواج. ومن أكبر ما أدهشك أن كثيرا من البعول كانوا يضربون حليلاتهم بكل قسوة ووحشية... وكان معظم النساء يسترن على ذلك

صونا لكرامتهن أمام الآخرين، حتى لا يظهرن في المواقف العامة بمظهر الجواري والإماء! جاءت إلى الجمعية يوما امرأة تبدو في منتصف العمر وهي باكية شاكية، ساخطة ثائرة، غاضبة كالمرجل الغالي، بل كالبركان الهائج:

– سيدي الرئيس! ضربني! قتلني! أهانني! كان سكران فعمل في عمل سيدنا علي في الكفار! لم أعد أطيقه! لم أذق معه ساعة واحدة من السعادة! قوت اليوم، رزق العائلة، يشتته في شرب الخمر!... دون حياء! دون خوف من الله! ما يقبضه في اليوم من عمله المتعب ينفقه في الشراب، ثم يرجع إلى الدار سكران... يترنح! ينطق بما لا يجوز!... يفعل أفعال الشياطين!... ثم يضربني!... وأنا التي اضطررت إلى أن أشتغل منظفة في بيت أحد الوجهاء بالمحروسة... البنت الكبيرة تتكفل بأخواتها وإخوانها الصغار، تنهض بوظيفة الأم...وأنا أشتغل طول النهار لأنفق على أطفالي. الأب لم يعد مسؤولا عن هؤلاء الأطفال الأشقياء...أعمته الخمر! خرج عن الطريق! أنا لا أوفر لهم إلى الحد الأدنى، أو أقل من الأدنى! فقط حتى لا يقتلهم الجوع! يفطرون في الصباح بالخبز والحليب، يتعشون في المساء بالكسكسي بالحليب! هذا هو قوتهم على وجه الدهر! فقط حتى لا يموتوا جوعا!" [29]

تعاني هذه المرأة القسوة والازدراء والطغيان، صارت ضحية لشيء خارج ذاتها، يرجع هذا الشيء للمجتمع من حولها أو يرجع للزوج: "وربما كان ذلك راجعا إلى الظروف التي عاصرت المرأة في مجتمعنا" [30]. مما ولّد العجز والضعف والشقاء، حين تريد مواجهة الحرمان تقابله بالحسرة والأسى والخوف. يتفجر القهر والإحباط والبؤس من داخلها، إنها تعيش قمع زوجها واستبداده وعناده ورجولته.

إن المعاناة والحرمان هما العنصران الحاسمان في تشكيل مأساة هذه المرأة، وهما العنصران اللذان لهما امتدادات فكرية على تصرفات هذه المرأة. فهي: "تقاسي من المهد إلى اللحد آلام الإحتياج والعمل الشاق، ولا تكاد تعرف للحياة معنى، ولا للذة العيش سبيلا"(13).

وللزيادة في توضيح الخلفية الاجتماعية والنفسية التي ساعدت على قهر هذه المرأة نتمعن في اللوحة التي رسمها المؤلف، من خلال رؤية امتزجت فيها كل تلك الظروف التي أشرنا إليها، والتي أفقدت الاطمئنان عند المرأة، وحرمتها من الشعور بتملك حق التصرف في نفسها:

"من هو هذا الذي تتحدثين عنه يا امرأة؟ لم أفهمك، قولي لي فقط من هو أولا، وهنالك سنرى! حتى نستطيع أن نتفاهم...

- هو الشيطان! هو! الخنزير! هو! الحقار!...

- أذكريه تلميحا إن لم تستطيعي ذلك تصريحا...لا، بل تصريحا! لأني لا أعلم الغيب!

- الذي أبلى شبابي، وأولدني ما يساوي فرقة كرة قدم من الأطفال، من بطني...ثم أهملهم! وأكثر من ذلك يضربني ويهينني!...

- آه، الآن فهمت! هو زوجك طبعا، وبماذا أساء إليك؟ لكن لا بد من ذكر اسمه، لإمكان الاتصال به.

- ما دامت تصر على ذكر الاسم، فهو...رابح... المزلوط!أذكر اسمه وأستغفر الله مما أذنبت!!

- إذن، فأنا أعرفه.

- انظر إلي يا سيدي، أنظر! ألا ترثي لحالي؟! الثياب ممزقة، والحذاء متقادم...ولا حديدة أعلقها في عنقي أتزين بها كالنساء! ولا في معصمي شيء!

وشحمة أذنى لا تتباهي بما لا تتباهى به آذان السيدات، الموسرات والفقيرات معا، في المحروسة! ليس بها شيء! كأني خلقت للذل والحمل والإرضاع! وفقط! كأنني خادم ذليلة في بيتي هذا السكران! لم يكفه ذلك! لم يكفه أن ألجأني إلى أن أشتغل منظفة حقيرة في بيت أحد الوجهاء من طلوع الشمس إلى غروبها..."(32).

نستشف من هذا المقطع صوتا مثقلا بهموم نفسية واجتماعية، يتحكم في مصيره جهل الرجل وقسوته والعلاقات الأسرية التي كانت تنظر إلى الرجل نظرة فيها رهبة وتقديس، ومن هذا النسيج المعقد تكونت الجوانب المتعددة لقهر هذه المرأة. وإن التاريخ نفسه: "يقدم حقائق مروعة وأليمة عن قهر الرجل للمرأة وهزيمته لها، فهي دوما تبذل الحب خالصا والعطاء المتواصل والتضحية بكل ما تملك في سبيل أن تحظى بقلب الرجل، ولكن الرجل يخيب آمالها دائما، فلا تجني منه سوى الاغتصاب الغادر"(33).

من أساليب الروائي العديدة، المستغلة في تشكيل هذا الصوت، الحوار الذي كان العمود الفقري لتصوير مآسيه. رسم الصورة الحقيقية للمعاناة والقهر اللذين كانت تعيشهما هذه المرأة، وهي الصورة التي تخدم الحدث العام للرواية، وتشارك في صقل الموقف الدرامي الذي أخذ ينحو منحى التأزم والتعقد. يمكن عدّ عنصر الحوار دعامة أساسية يقوم عليها البناء الفني لهذا الصوت، حيث كان الوسيلة الناجعة في الكشف عن تعامله مع الزمان والمكان، وعن مدى التأثير المتبادل بين هذا الثلاثي.

سمحت روايات مرتاض بالكشف عن أصوات نسائية تعيش وحدها، لا بوصفها امتدادا له تعبر عن أثر كبير في المجتمع الجزائري. اعتنى بالبعد الخارجي والنفسي والعقلي لها، كما أنجز نماذج اجتماعية لها خصائص ذاتية

منبثقة من روح المرحلة والواقع، ومعبرة عن السائد فيه. تمكن في إبداعه للأصوات من أن يصوّر موقفه من هذا الواقع بما يعريه أو يؤكده.

هي صور من مظاهر تعدد الأصوات النسائية في روايات مرتاض برزت بواسطة صراع الشخصيات فيما بينها، نقلها لنا بواسطة الراوي حينا وعبّرت عن ذاتها حينا آخر دون أن ينصهر الروائي بين صوت وآخر. كانت الأصوات متساوية من حيث الدور والفاعلية مما أضفى الطابع الحواري الناتج عن هذه التعددية الواضحة في المدونة.

تعددت إذن الأصوات في الروايات وتباينت مواقعها الاجتماعية واختلفت مرجعياتها العقائدية. فلكل امرأة صوتها الخاص وأسلوبها المميز ووجهة نظر خاصة بها، الأمر الذي يفسح المجال للتعدد اللغوي والمستوى الكلامي.

الإحــالات:

1- نورة بعيو، الخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف، خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد أنموذجا، رسالة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، إشراف عبد القادر بوزيدة، جامعة الجزائر 2007-2008. ص 9.

2- ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، ترجمة جميل نصيف التركيني، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص59.

3- إدريس الخضراوي، النقد الروائي وإشكالية اللغة الروائية، مقالة في مجلة العلوم الإنسانية، العدد18-19، كلية الآداب، جامعة البحرين، المنامة 2010، ص291-292.

4- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط1، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1988، ص61.

5- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفكسي، ص366.

6- العالم محمود أمين، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية، القاهرة 1990، ص07.

7- عبد الملك مرتاض: نار ونور رواية، دار الهلال، القاهرة 1975، ص 17-18.

8- المرجع نفسه، ص 64.

9- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1999، ص272.

10- نار ونور، ص 64.

11- ينظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق 1994، ص224.

12- محمد العربي ولد خليفة، الثورة الجزائرية، ط1، معطيات وتحديات المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1991، ص 6-7.

13 - نار ونور، ص 75-76.

14 - محمد العربي ولد خليفة، الثورة الجزائرية معطيات وتحديات، ص6.

15- فرانز فانون، سوسيولوجيا الثورة، تر، دوغان قرقوط، دار الطليعة، بيروت 1970، ص 107.

16- نار ونور، ص 86.

17 - عبد الله محمد حسن، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، د ت، مكتبة الأمل، الكويت، ص 39.

18- نار ونور، ص77.

19- شرف عبد العزيز، المقاومة في الأدب الجزائري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1971، ص 139.

20- عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983 ، ص31.

21 - Voir TROTSKY-LEON. Littérature et révolution, imprimerie, ROUSSIERE Paris, 1974, p117.

22 - مرتاض عبد المالك، وادي الظلام رواية دار هومه، الجزائر 2005، ص 58.

23- ينظر عبد الله محمد حسن، الإسلامية والروحية، ص187.

24- وادي الظلام، ص171.

25- المرجع نفسه، ص 149.

26- بلحسن عمار، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ت).ص47.

27- وادي الظلام، ص76-77.

28- يمنى العيد، في معرفة النص، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983، ص194.

29- وادي الظلام، ص80-81.

30- يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، النهضة العربية، القاهرة 1977، ص63.

31- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984، ص363.

32- وادي الظلام، ص81-82-83.

33 - حادي أحلام، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970-1995، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2004، ص168.



تر‌جمـــــــــــــات



تاريخ التداولية
تأليف بريجيت نرليخ

ترجمة د. منتصر أمين عبد الرحيم
جمهورية مصر العربية

1- مقدمة الترجمة:

لا شك أن التداولية تمثل بعداً جديداً من أبعاد العلوم اللغوية في العصر الحديث، ولعل هذا البعد يمثل في حقيقة الأمر بلورة مهمة لمجموعة من الفِكْر التي قدمها التراث اللغوي قديماً بشأن اللغة ومستخدميها والوظيفة التي تؤديها في إطار هذا المجتمع أو ذاك، ولا شك كذلك في أن الإطار الابستمولوجي الاختزالي للثورة اللغوية التي أحدثها دو سوسير الذي تمثل في مجموعة من الثنائيات (كاللغة والكلام وغيرها) كان - في رأيي - سبباً مباشراً من مجموعة أسباب أدت إلى إعاقة تطور مثل هذه الفِكْر، ويصدق هذا أيضاً على الفلسفة التي قامت عليها المدرسة التوليدية التحويلية عند شومسكي التي قصرت مجالها على بحث 'القدرة' دون 'الأداء'، وحصرت هدفها في الوصول إلى عمومية مطلقة تصدق على جميع اللغات دون النظر إلى خصوصية إمبريقية تميز لغة عن أخرى وتعبر عن خواصها، وجعلت للخاص والعام مستوى واحداً من التحقق، ولكن يظل لكل واحد من هذين الاتجاهين أسبابه وأهدافه التي نختلف حولها أو نتفق.

والمقال الذي نترجمه في هذه الصفحات 'Pragmatics: History' صدر سنة 2006م في موسوعة اللغة وعلم اللغة التي قام بإعدادها كيث براون Brown, K.: Encyclopedia of Language and Linguistics, 2nd Edition, vol (10): 37-44 . كما نشره جاكوب ماي Mey, J. سنة 2009م في الموسوعة المختصرة للتداولية Concise Encyclopedia of Pragmatics تحت عنوان ' History of Pragmatics' في الصفحات من 328 إلى 335 .

فهذا المقال - وغيره الكثير في الحقيقة - يمثل نوعاً من البرهنة والتأمل الفكري أيضاً الذي يقتضي - إذا ما ثبتت صحته - التأكيد على وجود تاريخ رسمي ومؤسسي للتداولية وإن كان يمنعنا تتبع فصول ذلك التاريخ من إقصاء الأفكار الفردية غير الرسمية التي سوف تتضافر معه لتزيد من قيمة تأكيده.

ولا أحسب أن هذا المقال يختلف - في جوهره وهدفه هذا - عما كُتِبَ في هذا الإطار من بحوث وكتابات للمؤلفة نفسها تتتبع جذور التداولية في الفكر اللغوي خاصة في أوروبا وأمريكا، إذ تجد في مقدمة كتابها الذي ألفته سنة 1996م بالاشتراك مع ديفيد كلارك 'Clark, D.' بعنوان (Language, action, and context: the early history of pragmatics in Europe and America 1780-1930) قائمة خاصة بمجموعة من البحوث التي اهتمت بتاريخ التداولية ضمت أعمالاً امتدت منذ عام 1975 إلى تاريخ نشر هذا الكتاب، ولعل ما بررت به نرليخ وكلارك وجود هذه القائمة وسردها يتلخص في تأكيدهما على وجود تاريخ رسمي ومؤسسي للتداولية، وذلك رداً على آنا بلتزكي Anat Biletzki التي رأت أن وجود مثل هذا التاريخ ليس مؤكداً أو موثقاً بصورة تكفي لتحديد معالمه.

ولابد هنا من التنبيه على مقال مهم كتبته نرليخ بالاشتراك مع كلارك أيضاً يبحث في النظريات الخاصة بتداولية العلامة اللغوية التي سبقت ظهور كتابات أوستن، وصدر هذا المقال سنة 2000م بعنوان (Using signs in situation: Pragmatic sign theories before Austin) ولا نعدم في هذا المقال – الذي نحن بصدد ترجمته - وجود كثير من الفكر التي تضمنها ذلك المقال في مجمل فحواه ومغزاه العام.

ومن ثم آثرت ترجمة هذا المقال من منطلق تصور معين يرى أن دراسة تاريخ علم ما إنما هو مفتاح فهمنا لهذا العلم ونظرياته المختلفة، وأن مثل هذه الدراسة تعبر عن رياضة فكرية تتتبع الأفكار وتطورها في سياق تقدم الفكر اللغوي.

2- الترجمة

تاريخ التداولية

تعتبر التداولية أو 'دراسة استخدام العلامة ومستخدميها داخل الموقف' إضافة حقيقية حديثة إلى علوم اللغة، ويعود مصطلح التداولية إلى عمل السلوكي السيميائي الأمريكي شارلز موريس Charles Morris وتفريقه بين أجزاء ثلاثة للسيميائية هي: التركيب، والدلالة، والتداولية. وقد تم النظر إلى أسس التداولية - بوصفها علماً لغوياً- على أنها نتاج عمل الفلاسفة المهتمين باللغة الطبيعية، وكذلك منظري أفعال الكلام أمثال لودفيج فتجنشتين Ludwig Wittgenstein وجون أوستن John L. Austin وجون سيرل John R. Searle وبول جريس H. Paul Grice.

ومن خلال تطبيق هذه الرؤى الجديدة على اللغة التي تمت دراستها باعتبارها نوعاً من الفعل البشري رغب كل من الفلاسفة واللغويين في التغلب على تلك الدراسة الضيقة للغة التي رأت اللغة نظاماً منغلقاً يتم تحليله في ذاته

ومن أجل ذاته كما كان مقترحاً في التقاليد البنيوية لعلم اللغة التي جاءت بعد دو سوسير Ferdinand de Saussure وشومسكي Noam Chomsky. وأصبحت التداولية منذ السبعينات محطاً للاهتمام ليس في مجال علم اللغة فقط، بل في الدراسات الخاصة بالتواصل وتحليل الخطاب (بما فيه من دراسات تطبيقية على الفصول الدراسية وقاعات القضاء والمحاكمة)، وتحليل المحادثة، وعلم النفس، والعلوم الاجتماعية، ودراسات الذكاء الاصطناعي وكذلك دراسة اللغة والإدراك. ومن ثم فقد اتسع مجال دراسة اللغة بصورة تدريجية خلال النصف الأخير من القرن العشرين وتجاوز دراسة العلامة إلى دراسة استخدامها داخل المواقف الاجتماعية، كما تجاوز دراسة الجملة إلى دراسة استخدام المنطوق داخل السياق.

وعلى مدى نصف قرن - قبل اتساع مجال علم اللغة على الصورة السابقة- كان من الواضح – على أية حال- أن المنظور التداولي الواسع في دراسة اللغة والتفاعل الاجتماعي والعقل قد وُجِدَ - في حقيقة الأمر - في مرحلة سبقت انتشاره وشيوعه على يد أوستن في القرن العشرين (انظر Nerlich and Clarke, 1996, 2000 حيث تجد العديد من المراجع).

ويرتكز هذا المنظور على الجذور الواضحة للمقاربات التداولية المختلفة التي يمكن أن نميز بينها في كل من أوروبا وأمريكا، فهناك (1) المقاربة الأنجلوساكسونية التي نشأت عن فلسفة اللغة الطبيعية مع فتجنشتين وأوستن وسيرل وهيمنت على هذا المجال، والتي تطورت بصورة مستقلة متزامنة مع (2) المدرسة البريطانية السياقية والوظيفية، وهناك (3) المقاربة الفرنسية التي تعتمد على نظرية الملفوظية enunciation التي وسعها إميل بنفينست Émile Benveniste، و(4) المقاربة الألمانية المصاحبة للنظرية النقدية لدى هابرماس

Jũrgen Habermas وكارل أوتو- آبل Karl Otto Apel التي نظرت إلى التداولية على أنها تمثل جزءاً أساسياً من النظرية العامة للفعل التواصلي.

ويعود هذا الموروث الأوروبي في الفكر التداولي بصور مختلفة إلى تطور التداولية بوصفها فلسفة جديدة نشأت في الولايات المتحدة في الفترة الأخيرة من القرن التاسع عشر والتي أنتجت ذلك التقسيم الثلاثي 'التركيب والدلالة والتداولية' وجعلته شائعاً في مجال علم اللغة والفلسفة والسيميائية.

ولعل جميع هذه المقاربات الأربعة؛ الأنجلوساكسونية، والفرنسية، والألمانية، والأمريكية، ذات جذور عميقة تمتد إلى العصور القديمة ممثلة في الخطابة، وجميعها كذلك يقوم على فلسفة إمانويل كانت Immanuel Kant الخاصة بالفاعل النشط المتسامي بدرجات مختلفة وعلى فلسفة جون لوك John Locke الخاصة بالفعل السيميائي أيضاً.

ويمكن دراسة هذه الأشكال التداولية للفكر باعتبارها موروثاً تاريخياً كما يمكن تحليلها أيضاً باعتبارها أطراً نظرية تدور حول مفاهيم تداولية أساسية هي:

1- الأنجلوساكسونية: الفعل الكلامي – المعنى – الاستخدام – القصد – السياق – الوظيفة.

2- الألمانية: عاملية الفاعل المتسامي – الحوار – الضمائر.

3- الفرنسية: الفاعلية – علامات الفاعلية – الإشاريات.

4- الأمريكية: المعنى بوصفه فعلاً – العلاقة الثلاثية للعلامة.

ولا يجب النظر إلى هذه المقاربات الأربعة على أنها متآلفة أو ثابتة وحصرية، إذ قد تطورت منذ السبعينات عدة مقاربات تتعامل مع اللغة المستعملة منها على سبيل المثال التداولية الاجتماعية التي طورها جاكوب ماي Jacob

Mey (Mey 2001) التي تسمى نظرية اللغة المستعملة، وكذلك المقاربة النظامية الوظيفية للغة التي طورها هاليداي Michael A. K. Halliday (Halliday 1978) وهناك الأنواع المختلفة من تحليل الخطاب والتحليل النقدي للخطاب (see Mey 1979;1985, Beaugrande 1996) وأكثر هذه الأنواع حداثة هي المقاربة التداولية والنقدية الخاصة بتحليل الاستعارة والتي يمكن أن نطلق عليها نظرية الاستعارة المستعملة.

مصادر الإلهام والتضاد:

المفترض العام أن اللغة كانت تدرس في القرن التاسع عشر على أنها 'كائن حي'، وفي القرن العشرين على أنها 'نظام'، ويبدو أن هذا لم يترك مجالاً كبيراً لدراسة اللغة في الاستخدام والسياق أو دراسة العلاقة بين اللغة والفعل. وعلى أية حال نستطيع إذا نظرنا إلى العلوم المتاخمة لعلم اللغة - مثل أنواع مختلفة من علوم الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والسيميائية - أن نكتشف أن جذور التفكير التداولي تعود إلى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين؛ ذلك أن هذه العلوم أثرت في الهامش الرسمي لعلم اللغة إذ دعمت الفكر التداولي داخل التفكير اللغوي عينه خاصة في انعكاسها على المعنى.

فأمثال هؤلاء من اللغويين الذين اهتموا بالمعنى واستخدام اللغة - ولم يكن اهتمامهم منصباً فقط مثل غالبية علماء الدرس التاريخي المقارن على دراسة تغير الصوت - عادوا مرة أخرى إلى مصدر قديم من مصادر الإلهام التداولي وهو الخطابة، فمنذ العصور القديمة والعصور الوسطى كذلك أصبحت الخطابة بوصفها أحد أطراف ثلاثية (الخطابة – القواعد – المنطق) جزءاً لا يتجزأ من دراسات اللغة. على أية حال ركز اللغويون المعنيون بالدرس التاريخي المقارن في جهودهم نحو تأسيس علم اللغة بوصفه علماً مستقلاً بصورة

مباشرة على دراسة القواعد، وفصلوا بينها وبين دراسة اللغة في الخطاب (الخطابة) وكذلك بينها وبين المنطق. وعلى العكس من هذا الموقف أفاد اللغويون والفلاسفة - الذين لم يعملوا في تيار علم اللغة التاريخي المقارن - من بعض المفاهيم الموروثة من الخطابة (مثل: أشكال الكلام، وموقف الخطاب، والتفاعل بين المتكلم والمستمع، والتقسيم الثلاثي الخاص بالقواعد والمنطق والخطابة التي تمثل أيضاً قلب الثلاثيات السيميائية).

ومن بين هؤلاء من حاول إعادة تعريف استخدام مفهوم الكائن الحي وانتقاده أيضاً باعتباره صورة مجازية لدراسة اللغة، وكان هناك الكثير ممن رفضوا المسلمة الفلسفية القديمة التي تم التعبير عنها في البحث الفلسفي والتي مفادها أن اللغة تمثل الفكر (أو الأفكار) وأنها هي فقط ما يمثل الأفكار والعالم، وهو ما افترضه أرسطو Aristotle في (التأويل De Interpretatione (17: 1-5 (see Whitaker, 1996).

وخلافاً لهذا لم تكن اللغة بالنسبة لجميع المفكرين التداوليين على مر العصور تعبر فقط عن مقولات الصدق والكذب الخاصة بالوقائع، بل تستخدم اللغة في التأثير على الآخرين والتصرف بناء على أفعالهم ووسيلة تجعلهم يتصرفون وفق طريقة محددة، بمعنى أن اللغة تستخدم في تغيير العالم. وكان هذا هو السبب وراء رفض أوستن لفلسفة اللغة التي طورها المناطقة الوضعيون أولئك الذين قدموا ولاء مكذوباً للتداولية، وظلت العبارات تدرس على أنها وصف للوقائع، وظل فهمها مقصوراً على فهم شروط الصدق، ولم تكن اللغة بالنسبة لبعض التداوليين المتقدمين - كما هو الحال بالنسبة للمتأخرين منهم- مجرد نظام من العلامات العرفية المستخدمة في تمثيل الفكر، بل عكف هؤلاء على الدوافع القابعة خلف البنية الصوتية للعلامات والمعنى أو

طبيعية اللغة، كما يمكن أن نقول - كما هو الحال الآن - إنهم عكفوا على مصادر هذه الدوافع داخل المتكلمين والموقف الكلامي واستخدام هؤلاء للعلامات في سياق تلك المواقف.

الفكر التداولي المبكر:

في ألمانيا تم تقويض النظرية التمثيلية للغة الموجودة في تراث كانت Kant الذي دفعت نظريته الخاصة بقوى التنظيم الفاعلة للعقل الإنساني فلسفة اللغة القائمة على الأفعال الذهنية لكل من المتكلم والمستمع خاصة في أعمال فاتر Johann Severin Vater وبرناردي August Ferdinand Bernhardi وهمبولدت Wilhelm von Humboldt والتي ذاعت خلال عقدين من بداية القرن التاسع عشر. هؤلاء المفكرون استبدلوا بصورة تدريجية بالدراسة الفلسفية لعلاقة الفاعل- المفعول دراسة لغوية خاصة حول هذه العلاقة، وفي سبيل الوصول إلى هذا قاموا بتطوير مقاربة حوارية للغة، والاقتباس التالي من عمل فاتر Vater - الذي طور من خلاله مفهوماً تداولياً للعلامة تأثر فيه بسيميائية لوك Locke ورؤية لامبرت Johann Heinrich Lambert الفلسفية للغة - سوف يوضح هذا الاتجاه الذي انتهي بدراسة همبولدت Humboldt للحوار (لمزيد من المعلومات حول التراث الكانتي انظر Perconti (1999)).

'يستطيع المرء تعريف هذه المفاهيم [العلامة] من خلال وجهة النظر التالية: (1) الشخص الذي يستخدم العلامة (يدلل) و(2) الشخص المستخدمة له العلامة (المدلل له)، و(3) الغرض من هذه الدلالة، و(4) تتابع وتبدل هذا الغرض، و(5) العلامة بوصفها أداة، و(6) الشيء المدلول عليه' (Vater, 1801: 137)

مقارنة بهمبولدت Humboldt الذي يقول:

'من الأمور الخاصة باللغة أن تلعب الثنائية دوراً مهماً داخل اللغة أكبر من أي مكان آخر، فالكلام جميعه يعتمد على الحوارية التي يفترض المتكلم من خلالها وجود المخاطب كشخص يقف في مواجهته حتى عندما يقف حوله كثير من الناس ... ولعل تقسيم البشر على صنفين؛ قريب وعدو، هو أساس جميع الروابط الاجتماعية البدائية'(Humboldt, 1963 [1827]: 137–138).

ولقد ركز التراث التداولي الألماني خلال النصف الثاني من القرن العشرين بصورة كبيرة على دور المخاطب في فهم اللغة داخل سياق الموقف، ومن المحتمل أن يكون هذا الاتجاه ناجماً عن تأثرها بالتراث الهرمونطيقي (من خلال شلايرماشر Friedrich Schleiermacher وديليتايWilhelm Dilthey).

وفي إنجلترا تم إسقاط النظرية التمثيلية للغة من خلال كتابات المدرسة الاسكتلندية لفلسفة المفهوم البدهي وبخاصة أعمال توماس ريد Thomas Reid الذي لاحظ أن أرسطو كان محقاً حينما لاحظ أنه: "بجانب ذلك النوع من الكلام المسمى "قضية" التي هي دائماً إما صادقة أو كاذبة هناك تلك الأنواع الأخرى التي لا تكون صادقة أو كاذبة مثل الدعاء والتمني ويمكن أن نضيف إليها السؤال والطلب والوعد والعقد وغيرها الكثير" (Reid, 1872, vol. II: 692)

وعلى أية حال فتبعاً لريد كان أرسطو مخطئاً في استبعاد دراسة هذه الأفعال الكلامية خلافاً للقضايا عن مجال الخطابة (أو إلى ما يسمى الآن سلة المهملات التداولية) (انظر Mey 2001: 12-15): "إن تعبير السؤال والطلب والوعد يمكن أن يتم تحليله كقضية، ولكنا لم نجد أن هناك من حاول هذا، فلسنا نعطي هذه التعبيرات اسماً يختلف كثيراً عن العمليات التي تعبر عنها" (Reid, 1872, vol. I:245)

ومن ثم طور ريد نظرية فلسفية للمعنى ونظرية لأفعال الكلام يمكن أن تتماشى مع أنماط الجمل هذه، وشدد على أن مثل هذه العبارات - خلافاً للجمل الخبرية - إنما تمثل بصورة أساسية عمليات اجتماعية؛ لأن نجاحها يعتمد بالضرورة على استيعاب الآخرين لها، وانتشرت رؤية ريد للغة بصورة كبيرة من اسكتلندا إلى انجلترا - بخاصة في كمبريدج - وإلى الولايات المتحدة وفرنسا.

وبينما ركز ريد على أفعال الكلام بصورة أساسية كأفعال اجتماعية ومن ثم تم عزوها إلى نظرية أفعال الكلام، كان الفيلسوف ومدرس الخطابة بينجامين همفري سمارت Benjamin Humphrey Smart قد طور نظرية سياقية في المعنى إسهاماً منه في النظرية العامة للعلامات وفي التداولية المبكرة، ففي كتابه 'موجز علم العلامات: دراسة نحو إقامة نظرية جديدة للقواعد والمنطق والخطابة' (Smart, 1831) أخذ سمارت تقسيم لوك Locke الثلاثي للمعرفة: (1) الفيريائية أو دراسة الطبيعة، و(2) دراسة الفعل الإنساني، و(3) علم الدلالة أو دراسة استخدام العلامات فى المعرفة. أو باختصار مذهب العلامات (Smart, 1831: 1-2). فدراسة العلامات المستخدمة في المعرفة (أو السيميائية بالنسبة لموريس Morris التي تعود إلى الثلاثية الوسطى) تنقسم تبعاً لسمارت على أقسام ثلاثة هي: النحو والمنطق والخطابة. وفى جميع هذه الأقسام يبين سمارت أن العلامات لا تمثل الأفكار، ولكنها تستخدم كي تعني شيئاً ما داخل السياق، واقتبس الفقرة التالية من عمل فيلسوف المفهوم البدهي الاسكتلندي الشهير دوجالد ستيوارت Dugald Stewart الذي تبع ريد: 'عندما تُخْتَبَر كلماتنا منعزلة فإنها عادة ما تكون تامة الدلالة كالحروف التي تتكون منها إذ يشتق معناها بصورة أساسية من الربط أو العلاقة التي تربطها بغيرها' (Stewart,1854–1860, V: 154–155).

واشتهر عمل سمارت بصورة كبيرة على الرغم من أنه قد بدا – بالنسبة لكثير من المفكرين الذين يعملون خارج علم اللغة - مثل شارلز داروين Charles Darwin. واستخدم سمارت لفلسفته حول اللغة داخل السياق مصطلح 'علم الدلالة Sematology'، وهو المصطلح الذي استخدم فيما بعد بطريقة فردية لدى عالم النفس الألماني كارل بولر Karl Bũhler، ولكن نظرية سمارت في العلامات باعتبارها جزءاً من إيستمولوجيته استمرت أيضاً في حدود معينة لدى العاملين في مجال 'علم الرموز Significs'.

وكان للوك Locke ومن عارضه أهمية كبيرة في فرنسا أيضاً حيث أسس كونديياك Etienne Bonnot de Condillac والمشتغلون بالأيديولوجية فلسفتهم حول اللغة في جانب منها على تمثيلية لوك Locke والإمبريقية، ورأوا اللغة نظاماً من العلامات التي تمثل الأفكار والأحاسيس، وبعد انتهاء الثورة الفرنسية التي اشترك فيها الأيديولوجيون - وخلال النهضة الفرنسية كذلك - تم الهجوم على فلسفتهم الحسية - ومن ثم شبه المادية - من قبل الفلاسفة وعلماء النفس الفرنسيين المنتمين إلى المدرسة الانتقائية أمثال فيكتور كوزين Victor Cousin وثودورف جيفروي Théodore Jouffroy وهناك ماين دو بران Maine de Biran الذي سار أيضاً على الأفكار التي أخذها عن فلسفة كانت الخاصة بالروح الفاعلة وعن فلاسفة المفهوم البدهي في سكوتلندا وإنجلترا مثل ريد. وتأسيساً على نظرياتهم وعلى مفهوم ريد حول الأفعال الاجتماعية صاغ أدولف جارنيه Adolphe Garnier سنة 1850م تقريباً نظرية لأفعال الكلام (الأوامر والوعود على سبيل المثال) ألقت الضوء على المظاهر الاجتماعية لأفعال الكلام التي تتمثل في التفاعل بين مقصد المتكلم وفهم المخاطب ومكانة المتكلمين الاجتماعية داخل الخطاب. على أية

حال فإن نظرية جارنيه في الفعل الكلامي مرت دون أن يلتفت إليها أحد، وجاء الفيلسوف القضائي أدولف ريناخ Adolf Reinach في بدايات القرن العشرين فقط وصاغ نظرية مشابهة - ولكنها أكثر اتساعاً - حول الأفعال الكلامية أو ما أسماه ريناخ تبعاً لريد الأفعال الاجتماعية، وهي تعتمد في جانب منها على فينومونولوجية (ظاهرية) هوسرل Edmund Husserl، وأفعال الكلام - تبعاً لريناخ– مثل الأوامر يمكن أن توجد فقط في شكل أمر بالقدر الذي لا يمكن تقسيمها إلى خبر أو حقيقة وأداء تشكله هذه العبارات، فهما معاً جزء من الفعل الاجتماعي (Reinach, 1913: 708; Engl. transl. 1983: 20) يشبه ما أسماه جاكوب ماي (Mey, 2001: 206–235) فيما بعد الأفعال التداولية.

تطور التداولية بين 1850م إلى 1930م:

في فرنسا بصورة تدريجية استعيض عن فلسفة كوزين Cousin بعلم النفس الوضعي والعقلاني الخاص بهيبولت تين Hippolyte Taine، وفي ألمانيا أصبح علم النفس خاصة علم النفس الرياضي لفردريك هربارت Friedrich Herbart أكبر أهمية من الفلسفة والدراسة المتقدمة في بحث طبيعة اللغة. ولقد افترض هربارت نفسه أن اللغة يمكن فهمها فقط من خلال سياق الحدث البشري بصورة عامة، وتكررت هذه الرؤية (دون إشارة مباشرة إلى هربارت ولكن بإيحاء من مجمل أعماله) لدى وليم دويت ويتني William Dwight Whitney في الولايات المتحدة الذي أكد أيضاً على البعد الاجتماعي للغة كمؤسسة، ولدى جوان نيكولاي مادفيج Johan Nicolai Madvig في الدانمارك الذي أكد على دور السياق، وطور نظرية للمعنى بوصفه استخداماً، ولدى فيليب فاجنر Philipp Wegener في ألمانيا الذي لم يدرس اللغة داخل

السياق فقط، بل درس أيضاً ما أسماه فعل الكلام الحواري أو ما أسماه جريس H. P. Grice بالاقتضاءات الحوارية. إذ حلل فاجنر العبارات الخبرية الاهليلجية المستخدمة في التعبير عن الأمر بقوله:'إن الصورة النقية للكلمة في جملة الكلمة الواحدة "قاربي" لا تقويّ تأويل الحقائق التي مفادها (1) أن شخصاً ما يطلب فعلاً ما و(2) ما هذا الفعل؟ و(3) من الذي يجب عليه أن ينفذ هذا الفعل؟، وكل هذا يمكن استنتاجه من الموقف والحركات الجسمية، فصورة الكلمة تستحضر تأويل شيء محدود يتصوره عقل المتكلم على أنه شيء ما' (Wegener 1921: 9–10).

لم يشارك هايمن ستنثال Heymann Steinthal - أحد أتباع همبولدت وهربارت، وأحد علماء النفس المشهورين المهتمين باللغة في القرن التاسع عشر (قرأ له ونقده مادفيج وويتني وفاجنر وآخرون) – بصورة مباشرة في النظرية التداولية للغة، ولكن بتأثير من أعماله وأعمال اللغوي الروسي ألكسندر بوتيبنيا Aleksandr A. Potebnya تم تطوير نظرية أصيلة في اللغة والمعنى تقوم بصورة أساسية على مفهوم النشاط النفسي (بالنسبة للتراث الروسي خاصة فلوشينوف Voloshinov وباختين Bakhtin انظر Nerlich (2000)).

وفي فرنسا عاد تين Taine إلى كوندياك ونظريته السيميائية للعلامات وأخذ عنه اللغوي ميشيل بريال Michel Bréal الذي رفض الاستعارة واسعة الانتشار التي تقول إن الكلمات أو المعاني تحيا وتموت مثلها مثل الكائنات الحية؛ وبدلاً من هذا أكد بريال على أن:'أجدادنا من مدرسة كوندياك، أولئك الأيديولوجيون الذين كانوا هدفاً لمدرسة معينة من النقد لمدة خمسين عاماً، لم يكونوا بعيدين عن الحقيقة حينما قالوا بصورة مبسطة وصادقة إن الكلمات

هي علامات ... بمعنى أنها لا تمتلك وجوداً مختلفاً عن كونها إشارات في الجهاز الإعلامي أو نقاطاً وأشراط في النظام التلغرافي لموريس' (Bréal, 1964 [1900]: 249).

على أية حال فإن بريال لم يدرس اللغة بوصفها نظاماً من العلامات فقط ولكن درسها أيضاً على أنها تعبير عن فاعل عملية التحدث الذي يستخدم اللغة في التعبير عن المشاعر والمعتقدات والأماني والطلب وغير ذلك من الأمور التي تكوّن الأفعال الكلامية، ومن ثم حلل الآثار الموجودة في كلام مستخدم اللغة مثل الوظيفة التي تؤديها بعض المحددات مثل (nevertheless, hopefully) هذا بالإضافة إلى أنه انتقد – شأنه شأن ريد والآخرين - ما أسماه أوستن فيما بعد 'المغالطة الوصفية descriptive fallacy' في التفكير اللغوي، قارن:'لم توجد اللغة فقط للتكلم عن أشياء مثل 'أشرقت الشمس على جانبي المدينة' و'تتدفق الأنهار حتى البحر'، فبعيداً عن هذا تستخدم اللغة بصورة أساسية في التعبير عن الرغبات والأوامر، وفي التعبير عن الإرادة، وهذا هو الجانب الموضوعي في اللغة الذي ينبغي أن يدرس بصورة كبيرة' (Bréal, 1877: 361–362).

وتم انتقال فكرة 'موضوعية اللغة' هذه إلى الجانب الفرنسي المضاد للمقاربة الأنجلوساكسونية لأفعال الكلام من خلال نظرية 'التلفظ' كما أسسها شارلز بالي Charles Bally وجوستاف جيلوم Gustave Guillaume وإميل بينفينست وتم دمجها مع نظرية أفعال الكلام في عمل أوسكار ديكرو Oscar Ducrot، فهؤلاء اللغويون الفرنسيون درسوا أيضاً ما أطلقوا عليه تحقيق 'اللغة la langue' داخل 'الكلام parole' عن طريق ما

أسماه ياكبسون Roman Jakobson‘ المحولات shifters ’ أو ما أطلق عليه بالي‘المؤشرات indicators’.

ولكن بريال لم يكن قد بدأ فقط دراسة ‘موضوعية اللغة’ وإشاريتها، ولكنه طالب بمعالجة وظيفية للغة، وفى بداية مبكرة من مهمته وبينما كان علم اللغة التاريخي المقارن الألماني يدخل إلى فرنسا بدأ بريال في انتقاد مبادئها ومنهجها في دراسة الأشكال اللغوية دون أخذها في الاعتبار وظائف هذه الأشكال، حيث كانت الوظيفة - بالنسبة لبريال كما هي بالنسبة لغيره من الوظيفيين في هذه الفترة - هي القوة الدافعة للتغير اللغوي. فالأشكال لا تتغير في الصوت والمعنى بحد ذاتها إنما تتغير لأنها تستخدم من قبل المتكلم مع وظيفة معينة داخل الخطاب وفي موقف محدد. ومن الوظيفيين الفرنسيين الآخرين كان هناك عالم النفس فريدريك بولان Frédéric Paulhan وهنري ديلاكرو Henri Delacroix وعالم اللغة الطبيب يوجين برنارد ليروي Eugéne Bernard Leroy. فلقد أقام بولان على وجه الخصوص نظرية واضحة في الأفعال الكلامية في سياق نظرية خاصة بالوظائف اللغوية تشبه بصورة مباشرة تلك التي طورها كارل بولر في ألمانيا مستخدماً مثالاً أصبح فيما بعد مثاراً لكتابات تداولية حيث بين أنه: ‘من أجل فهم كلمات مثل ‘إنها تمطر’ فإنه يكفي بصورة واعية أو نصف واعية أن اصطحب شمسيتي وأنا ذاهب إلى الخارج، فإذا تصرفت بهذه الطريقة يمكنني القول إنني فهمت الكلمات: ‘إنها تمطر’ حتى ولو لم أربطها بالصور التي تمثلها’ (Paulhan 1886: 47).

وبالانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين كان الوظيفيون الألمان ومنظرو أفعال الكلام وبخاصة أنتون مارتي Anton Marty وبولر قد تأثروا بعلماء اللغة العقلانيين أمثال ويتني ومادفيج وفاجنر وبريال من ناحية،

وتأثروا أيضاً من ناحية أخرى بالتطورات الجديدة في علم النفس مثل علم النفس الوصفي الذي طوره فرانز برنتانو Franz Brentano، وعلم نفس الجشطالت وعلم النفس الظاهراتي، كما تأثروا كذلك بتطورات السلوكية الاجتماعية.

وكان بولر - وهو من أشد المعجبين بفاجنر - قد عمل في سياق مدرسة فرزبرج Wũrzburg السيكولوجية ووعى جيداً عمل كل من مارتي Marty وإدموند هوسرل Edmund Husserl، وأسس نظرية تداولية موسعة في ألمانيا (Bũhler, 1934) وكان نموذجه الأداتي'Organon Model' جزءاً مركزياً في هذه النظرية. وفي هذا النموذج وضع بولر العلامة اللغوية في سياق استعمالها، وأضاف إلى نموذجه كل من المتكلم والمستمع (وهو ما تناساه المثلث السيميائي لدى شارلز أوجدن Charles K. Ogden وإيفور ريتشاردز Ivor A. Richards) والإشارة إلى 'الأشياء' (التي تناستها حلقة الكلام الشهيرة عند دو سوسير de Saussure). ويوصف هذا النموذج بمثلث خارج دائرة يبين أن كل علامة بحد ذاتها وفى الوقت نفسه عبارة عن عَرَض'Symptom' (مؤشر، مُحدِّد) بحكم اعتمادها على المرسل (الذي تعبر عن حالاته الداخلية) وهي إشارة 'Signal' بحكم استدعائها مستقبلا (تتحكم في سلوكه)، وهي رمز 'Symbol' بحكم تعيينها الأشياء والمواقف التي تشير إليها، ولذا فإن كل جملة هي في الوقت نفسه تعبير 'Expression' ومناشدة 'Appeal' وتمثيل 'Representation' وتلك هي الوظائف الثلاث الرئيسة للغة واستخدام العلامة.

هذه النظرية الوظيفية السيميائية للغة تم توسيعها أيضاً من خلال اللغويين أمثال إرفين كوشميدر Erwin Koschmieder وألفونس نرنج Alfons Nehring، ومن قبل الفلاسفة أيضاً أمثال كارل- أوتو أبل Karl-Otto

Apel ويورجن هابرماس Habermas، ولقد تأثر كوشميدر بهوسرل Husserl وطور واحدة من أوائل النظريات الخاصة بالعبارات الإنشائية 'Preformatives' في ألمانيا، وهي ما يمكن أن تقارن بصورة مباشرة مع مثيلتها التي تطورت على الجانب الآخر في التيار الإنجليزي على يد أوستن.

وفي بداية 1929م واجه كوشميدر بعض الظواهر التركيبية الملغزة الخاصة بالزمن Tense والجهة Aspect جعلته يسلم بحالة جديدة من حالات التزامن 'Case of Coincidence' (Koschmieder, 1965 [1945]: 26–27)، وقد ناقش المكافئ العبري لجملة 'أباركه هنا I hereby bless him ' وبين أنه في مثل هذه الأمثلة ينبع الفعل من خلال المنطوق، أو بمعنى آخر تزامن الفعل والمنطوق، واستخدم أيضاً المثال الذي تجده في عمل أوستن 'هنا افتتح المقابلة' = 'أعلنت أن المقابلة قد بدأت'، وبين أن قولنا 'هنا أفتتح الخطاب/الرسالة' يعد مستحيلاً.

وكان عالم النفس - الذي عمل في كمبريدج في نهاية القرن التاسع عشر - جورج فريدريك ستوت George Frederick Stout قد تأثر أيضاً ببرنتانو Brentano وهيربارت Herbart وكانت، فطبق فكرة قوى التنظيم الفاعلة داخل الشخص على فهم العالم واستخدام الفرد للغة، وكان ستوت مناهضاً للترابطية الإنجليزية كما بينها ألكسندر بان Alexander Bain (Bain, 1855) على سبيل المثال وجون ستيوارت مل John Stuart Mill، ووضع ستوت نظرية سياقية للغة تجمع بعض المبادئ التي وجدت فيما بعد لدى مدرسة الجشطالت في علم النفس، وكان مهتماً بصورة خاصة بالمفاهيم ذات التحديد السياقي مثل الفاعل والمبتدأ، ومن ثم تتحدى بصورة ضمنية التحليل

اللغوي القائم على المنطق وحده، وعليه فقد شارك ستوت في تطوير فلسفة اللغة الطبيعية في كمبريدج.

وحظي العمل النفسي لكل من بولان وستوت على تقدير الفيلسوفة الإنجليزية الليدي فيكتوريا ويلبي Lady VictoriaWelby الذي بدأ عملها في المعنى - (تحت مسمى علم الرموز Significs) - مدرسة إنجليزية ألمانية في التداولية - سميت (الرمزية Significa) - حيث برزت أهمية السياق واستخدام اللغة، وأخذت في اعتبارها مجمل الحدث الكلامي بما ينطوي عليه من قصد المتكلم وتأويل المستمع (see Schmitz, 1990) .

وكانت المدرسة السياقية الإنجليزية (السير ألن هيندرسون جاردنر Sir Alan Henderson Gardiner وبرونسلاو مالينوفسكي Bronisław Malinowski وجون رابرت فيرث John Rupert Firth) قد اعتمدت بصورة جزئية على عمل ويلبي من ناحية (كما اعتمدت فيما بعد على عمل أوجدن وريتشاردز اللذين يمكن عدهما وظيفيين) وعلى عمل فاجنر من ناحية أخرى (الذي كان أقل ميتافيزيقية وأكثر تداولية من عمل ويلبي)، حيث أراد جاردنر تحليل 'أفعال الكلام'، وعمل فيرث على تحليل 'الأحداث الكلامية' بصورة كلية، كما أراد مالينوفسكي دراسة المعنى باعتباره فعلاً. وفي حاشيته الشهيرة 'حول المعنى في اللغات البدائية' التي صنعها على كتاب أوجدن وريتشاردز 'معنى المعنى' افترض مالينوفسكي أن اللغة نمط من أنماط الفعل والتعاون بين الناس بصورة خاصة (Malinowski, 1923: 315).

وقد احتوى 'معنى المعنى' أيضاً على مستخلص لعمل بيرس في السيميائية كنتيجة مباشرة لتأثير الليدي ويلبي، وفي السنوات الأولى من القرن العشرين تراسلت ليدي ويلبي مع أبي التداولية والسيميائية الفيلسوف الأمريكي شارلز

ساندرس بيرس، وكان بيرس قد ورث مفهوم التداولية عن كانت (من خلال تفريق كانت بين التفكير العملي من النوع النقي، والتفكير التداولي من النوع الإمبريقي) كما قد عرف الأدب السيميائي القديم أيضاً بداية من الفيلسوف بيتر أوف سبان Peter of Spain حتى لوك وريد وويلبي، واشتق نظيره عالم النفس التداولي وليام جيمز William James مصطلح التداولية - على العكس منه - من الكلمة اليونانية pragma التي تعني 'عملي' أو 'فعل'. وبينما أصبحت تداولية بيرس (المصطلح الذي قدمه بيرس كي يناهض عمل جيمس) جزءاً من سيميائيته، كانت تداولية جيمس قد أصبحت جزءاً من نظرية الصدق وسيكولوجيته المؤسسة بصورة أخلاقية.

وبإيعاز جزئي من بعض مبادئ التداولية ونظرية أوجدن وريتشاردز الخاصة بالرموز والعلامات وكذلك التطورات الحاصلة في السلوكية المنطقية والوضعية المنطقية اشتهر الأمريكي شارلز موريس بتقسيمه السيميائيات على أقسام ثلاثة هي: الدلالة، وهي دراسة العلاقة بين الكلمات والعالم، والتركيب وهي دراسة العلاقة بين الكلمات بعضها البعض، والتداولية وهي دراسة العلاقة بين الكلمات ومستخدميها (Morris, 1938)، وجعل موريس هذه الأقسام أساساً للنمط السلوكي من السيميائية.

إن مشكلة المعنى المهمة بالنسبة لكل من الليدي ويلبي والتداوليين أصبحت محل اهتمام الفكر الفلسفي بصورة عامة، وكانت هذه القضية موجودة في بريطانيا بصورة خاصة حيث أدخلت بعض الأسس اللغوية والتداولية إلى فلسفة اللغة وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين. وبصورة مبدئية استخدم الفلاسفة - أمثال فيلسوف أكسفورد العالم الكلاسيكي أوستن – التحليل اللغوي من أجل الوصول إلى وضوح فلسفي

وبعدها استخدم اللغويون المناهج الفلسفية – مثل المنهج الذي دافع عنه أوستن – لدراسة أبعاد أكثر اتساعاً في دراسة اللغة. وهنا يمكننا تتبع نمط من التفكير يبدأ من جوتلب فريج Gottlob Frege، ويمتد إلى رسل وفتجنشتين في مراحله الأولى، وفتجنشتين فى مرحلته المتأخرة، وجلبرت ريال Gilbert P. Ryle وبيتر ستراوسن Peter F. Strawson وأوستن وجرايس، وينتهي عند سيرل الذي كتب رسالته للدكتوراه بجامعة أكسفورد تحت إشراف أوستن وستراوسن حول مفهوم فريج للمرجع والدلالة، ويمكن أن يعود مفهوم سيرل 'القوة الإنجازية Illocutionary Force' ذلك المفهوم المحوري فى الدرس التداولي إلى فريج.

التداولية والسيميائية ونظرية أفعال الكلام:

كما رأينا سابقاً اشترك العديد من علماء النفس والفلاسفة واللغويون حول ما أسماه مالينوفسكي 'الأيديولوجية التداولية Pragmatic Weltanschauung' وذلك في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فجميعهم ينظر إلى اللغة على أنها نمط من الفعل والتفاعل. وهذا المفهوم لم يكن معروفاً لدى أوستن الذي قرأ جاردنير وموريس وبيرس وآخرين، على أية حال يبدو أن أوستن لم يرد أن يرتبط بالتداولية السياقية الوظيفية التي تطورت بالقرب منه (Nerlich, 1996) ولا بالتداولية النفعية السلوكية السيميائية التي تطورت على الجانب الآخر من الأطلسي على يد موريس، ولا بالنمط الصوري من التداولية التي تطورت على يد فلاسفة اللغة أمثال رادولف كارناب، كما لم يقبل أوستن التقسيم الثلاثي الذي قسم عليه موريس السيميائية إلى: التركيب، والدلالة، والتداولية، وكان أوستن قد بين هذا سنة 1940 بقوله: 'الآن، لا يكمن سبب عدم قدرتي على النطق بجملة مثل: 'القطة

على السجادة ولا أعتقد هذا' في أن مثل هذا القول يسيء إلى التركيب فقط من خلال كونه قولاً متناقضاً بطريقة ما؛ ذلك أن ما يمنعني من إيراد هذه الجملة أيضاً هو شيء مضمر بطبيعة الحال يخص العرف الدلالي حول الطريقة التي تستخدم بها الكلمات داخل الموقف' (Austin, 1963 [1940]: 10). وقوله: 'إن اللغة المثالية المفترضة ... تعد نموذجاً غير متكافئ مع اللغة الواقعية بطرق عديدة، فعزلها التركيب عن الدلالة، وقائمة القواعد والمبادئ المصاغة فيها بصورة واضحة، وفصل جميع هذه المجالات عن العمل جعلها أمراً مضللاً حيث لا تمتلك اللغة الواقعية حدوداً صارمة تفصل بين مجالات عمل القواعد أو بين ما هو تركيبي وما هو دلالي فصلاً حاداً' (Austin, 1963 [1940]: 13).

ومن المذهل أن نرى أوستن لم يستخدم مصطلح التداولية في هذا السياق وكأنه ينادي بصورة ضمنية بالمزج بين التركيب والدلالة وتضمينهما التداولية بوصفها دراسة للكلمات أو العلامات في مقام الفعل الكلامي.

النتائج:

قبل أوستن أقام المفكرون أسساً مهمة للتداولية وأكدوا على النقاط التالية:

- لا تستخدم العلامات في التعبير عن الفكر فقط، ولكنها تمتلك العديد من الوظائف الأخرى.
- العلامات لا تمتلك فقط وظيفة فكرية، بل إنها ذات وظيفة تأثيرية أيضاً.
- لاستخدام العلامات ثلاث وظائف أساسية هي: التمثيلية والتعبيرية والندائية.
- يمكن فهم العلامات فقط من خلال سياق الموقف الذي تستخدم فيه.

- عملية التحدث عملية ذات فعل موجه الهدف.
- العلامات هي وسائل بناء فعل الكلام وينجم عن استخدامها آثار ونتائج عملية.
- تستخدم العلامات بصفة أساسية بقصد التأثير على الآخرين.
- توظف العلامات في الحوار والمحادثة، ويعد التبادل بين المتكلم والمستمع أمراً مهماً.
- تستخدم العلامات في تنسيق السلوك البشري.
- ترتبط بعض العلامات من خلال خاصتها الإشارية بالواقع وبمستخدمي اللغة.

وفي وقت متأخر إلى حد ما وجدت بعض الأفكار في سياق تطور التداولية منها:

- بعض الأفعال الكلامية ذاتية الدلالة.
- بقولنا شيئاً ما نصنع شيئاً ما.

Bibliography

Austin J L (1963 [1940]).
The meaning of a word. In Caton C E (ed.) Philosophy and ordinary language. Urbana: University of Illinois Press. 1–21.
Bain A (1855).
The senses and the intellect. London: John W Parker and Son.
Beaugrande R de (1996).
The story of discourse analysis. In van Dijk T (ed.) Introduction to Discourse Analysis. London: Sage. 35–62.
Bréal M (1877).
Mélanges de mythologie et de linguistique. Paris: Hachette.
------ (1964 [1900]).
Semantics: Studies in the science of meaning. tr. Cust, Mrs. H. New York: Dover Publications. (Replication of the 1900 edn., London: Henry Holt &Co., which contained a preface and an appendix by J P Postgate).
Bũhler , K. (1965 [1934]).
Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache (2nd edn.). Jena: Fischer. Stuttgart: Fischer. Also (1982). 3rd edn. Stuttgart/New York: Fischer.
Halliday M A K (1978).
Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning. London: Edward Arnold.
Humboldt W von (1963 [1827]).
Ueber den Dualis. In Flitner A & Giel K Bd III (eds.) Werke in Fũnf Banden, (Schriften zur Sprachphilosophie). Also (1980). (3rd edn.) Darmstadt: Buchgesellschaft. 113–143.
Koschmieder E (1965 [1945]).
Zur Bestimmung der Funktion grammatischer Kategorien. In Beitrage zur allgemeinen Syntax (Bibliothek der allgem. Sprachwissenschaft, Zweite Reihe: Einzeluntersuchungen und

Darstellungen zur allgemeinen Sprachwissenschaft). Heidelberg: Winter. 9–69. (First publ. in Abhandlungen d. Bayer. Akad. d. Wiss., Neue Folge, Heft 25.5–64.).

Malinowski B (1923).
The problem of meaning in primitive languages. In Ogden C K & Richards I A (eds.) The meaning of meaning. Supplement I. New York: Harcourt, Brace. Also (1953). London: Routledge & Kegan Paul.

Mey J L (1979).
Zur kritischen Sprachtheorie. In Mey J L (ed.) Pragmalinguistics: Theory and practice, vol. 1: Rasmus Rask Series in Pragmatic Linguistics. The Hague: Mouton Publishers. 411–434.

Mey J L (1985).
Whose language? A study in linguistic pragmatics. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.

- - - - (2001).
Pragmatics: An introduction (2nd edn.). Oxford: Blackwell.

Morris C W (1938).
Foundations of the theory of signs.Chicago: University of Chicago Press. International encyclopedia of unified science, vol. 1, no. 2. Chicago:Chicago: University of Chicago Press.

Nerlich B (1996).
Egyptology, linguistics and anthropology: Malinowski and Gardiner on the functions of language.' In Law V & Hũllen V (eds.) Linguists and their diversions. Festschrift for Robert H Robins on his 75th birthday. Mũnster: Nodus Publikationen. 361–394.

- - - - (2000).
Structuralism, contextualism, dialogism: Voloshinov and Bakhtin's contributions to the debate about the ''relativity'' of meaning.' Historiographia Linguistica 27/1, 79–102.

Nerlich B & Clarke D D (1996).

Language, action, and context. The early history of pragmatics in Europe and America, 1780–1930. Amsterdam: Benjamins.
- - - - (2000).
Using signs in situations: Pragmatic sign theories before Austin.' Recherches sémiotiques/Semiotic inquiry 20/1–2–3, 187–209.
Paulhan F (1886).
Le langage intérieur et la pensée. Revue Philosophique 21, 26–58.
Perconti P (1999).
Kantian linguistics: Theories of mental representation and the linguistic transformation of Kantism. Mũnster: Nodus.
Reid T (1872).
The works of Thomas Reid. (7th edn.), vols I and II. Edinburgh: Maclachlan and Stewart; London: Longman, Green, Longman, Roberts, and Green. Also (1967, 1983). Repr. Hildesheim: Olms. Also (1863). (1st edn.)
Reinach A (1913).
Die apriorischen Grundlagen des bũrgerlichen Rechts. Jahrbuch fũr Philosophie und phanomenologische Forschung I/2, 685–847. Also in Crosby,
J F (1913, 1922).
The apriori foundations of the civil law. Also (1983). Aletheia 3, 1–142. (in English).
Schmitz H W (1990).
De Hollandse Significa. Een reconstructie van de geschiedenis van 1892 tot 1926. Assen/
Maastricht: Van Gorcum.
Smart B H (1831).
An outline of sematology: Or an essay towards establishing a new theory of grammar, logic,
and rhetoric. London: Richardson. (Published anonymously.).
Stewart D (1854–1860).

Hamilton Sir W (ed.). The collected works of Dugald Stewart (11 vols). Edinburgh: Constable.
Vater J S (1801).
Versuch einer allgemeinen Sprachlehre. Halle a. d. S.: Renger. (1970). Stuttgart-Bad Canstatt:
Friedrich Fromann Verlag.
Wegener P (1921).
Der Wortsatz. Indogermanische Forschungen 39, 1–26.
Whitaker C W A (1996).
Aristotle's De Interpretatione. Oxford: Oxford University Press.

ما وراء الحواريّة*

فلادمير كريزنسكي

أ/إدريس سامية

جامعة عبد الرحمن ميرة ـ بجاية

أنا أحكي. هذه الـ"أنا" (je) ليست شخصا خياليا، ولكنها الروائي. رجل متعلم، متذمر، شقي. " أنا "، أنا أحكي قصة صديقي أشيل Achille، ولكن كذلك، ما يحدث لي مع شخصيات أخرى في الرواية. (روبرت موزيل Robert Musil) .

في الواقع، يجب ابتكار فن يمزج الأفكار الخالصة بالرقص والصراخ بالهندسة. شيء سنحققه في وسط هيرمينوطيقي ومقدس، طقس ستتحد به الحركات، الفكر الأكثر نقاء والخطاب الفلسفي برقصات محاربي الزولو .

توليفة من كانط Kant وجيروم بوش Jérôme Bosch، بيكاسو Picasso وانيشتاين Einstein، ريلك Rilke وجنكيز خان Gengis Khan. ما دمنا غير قادرين على إيجاد نمط تعبير بهذا القدر من الشمولية والإطلاق، فلندافع، على الأقل، على الحق في وضع روايات متوحشة. (ارنستو ساباتوErnesto Sabato).

لا يعني الأدب منح حقوق المؤلف لبعض الموضوعات ولصالح بعض الجماعات. وفيما يتعلق بالمخاطرة، فإن المخاطر الحقيقية لأي فنان تؤخذ داخل الأثر؛ في فعل الدفع بالأثر إلى حدود الممكن في محاولة لرفع نسبة المُفكّر فيه.

تصبح الكتب جيدة عندما تذهب إلى هذا الحد، وتتكبد مخاطرة تخطيها، وعندما تجعل الفنان مهددا بسبب ما جرؤ وما لم يجرؤ عليه *فنيا* .

(سلمان رشدي Salman Rushdie)

أقدار الرواية: ما وراء الحوارية ؟

بالنظر إلى إحدى المقولات الباختينية، فإن التغيرات التي تطرأ في نهاية القرن العشرين في الجسم الخطابي للرواية تتجه نحو تجاوز، أو على الأقل تنسيب relativisation الحوارية .

تفصح هذه التغيرات كذلك، عن اشتغال حقيقي إن لم يكن عن هيمنة مسبقة للتعددية اللغوية وللتهجين كموجّهات modalités خطابية. لهذا نجازف بالاقتراح التالي : ***إن المواقف النظرية لباختين*** Bakhtine ***لا تسمح إلا جزئيا بفهم الحركية الخطابية للأعمال الروائية التي طبعت الخمس عشرة سنة الأخيرة.***

إذا عرفنا الحوارية على أنها المبدأ التصنيفي axiologique الذي يحكم بناء ووظيفة الرواية، يجب التسليم بأن الرواية تتخلى عن صورة المؤلف الذي، على غرار دوستويفسكي Dostoïevski، يتخفى وراء الأصوات، الذاتيات وأفكار الشخصيات. إن الفعل الحواري الذي يقوم به المؤلف يمّحي وراء الموقف المهيمن للمؤلف - المنشئ. وهو ينسّب نفسه أيضا عن طريق إدراج سارد في الخطاب. وسواء كان هذا السارد ندا له أو شخصية من الشخصيات فإنه يتمظهر كذلك كمكوّن تلفظي instance énonciative ذو هوية نصية قوية. في هذا الصدد، تبدو ملاحظات غي سكاربيته Gay Scarpetta حول الموجهات السردية للرواية المعاصرة وبالخصوص، حول الفن الروائي عند ميلان كنديره Milan Kundera ("*الخلود* L'immortalité"، *البطء* La Lenteur ")

وكارلوس فانتيس Carlos Fuentes ("كريستوف وبويضته Christophe et son œuf") تبدو في غاية الصوابيّة والمواءمة pertinence . يشير سكاربيته إلى أهمية موجّه سردي، في الرواية المعاصرة، يوحّد في الصوت نفسه وفي التعبير الفني نفسه بين السارد ذي المعرفة المطلقة والسارد ـ الشخصية. يصف سكاربيته وظيفة هذا الخطاب في " البطء " لـ كانديره بالطريقة الموالية:

إن السارد، بواسطة كل نوع من أنواع المؤشرات (...) يدعنا نفهم بأنه قابل للتماثل assimilable مع المؤلف، مع كانديره ـ مما يشوّش النظام؛ فإذا كانت وجهة النظر ذات المعرفة المطلقة " omniscient " لا تتوافق مع تبني السارد ـ الشخصية الذي يبقى محدودا بالضرورة برؤيتها البشرية، فإنه، على العكس من ذلك، بالإمكان إرجاعه إلى المؤلف إذا أعلن عن نفسه بهذه الصّفة. بعد ذلك، فإن السارد ـ المؤلف لا يكف عن تذكيرنا (و هي طريقة أخرى لتقنية الرواية داخل الرواية La mise en abyme) بأنه يتخيل شخصياته ويخترعها، أو أنه يحلم بها (إنه يذهب في بعض الأحيان، كما عند ديدرو Diderot إلى تعنيفها). إن الكتابة لا تترك نفسها عرضة للسهو وراء ما تكتبه، مما يعتبر في نفس الوقت مؤشرا قاطعا على الحداثة [1].

إن هذا الاختلاط السردي في الرواية، المتواتر نسبيا منذ الثمانينات، يفنّد الحركية الحوارية التي كشف عنها ونظّر لها باختين عند دوستويفسكي. في الواقع، إن السارد ـ المؤلف ـ الشخصية ذو المعرفة المطلقة، النشط جدا في النثر الحديث moderne، يظهر لنا أن بناء الرواية لا يمكن أن يتجرد من منشئها. إن التحليل الباختيني لأثر دوستويفسكي يغفل بعض المميزات خاصة ما يتعلق منها بأهمية المونولوجية كموجه سردي. لا شك أن دوستويفسكي، مخرج الحوارية، أو بالأحرى منشئها، قد أحدث ثورة روائية، ولكن، ضمن حركة

الهجنة الخطابية والبنائية، أضعف اللاحقون به من تأثير هذه الثورة. كما أنه يتوجب علينا أن نقترح صورة أكثر ثراء وتعقيدا للرواية، تكون على الخصوص متناسبة مع الممارسات الحالية .

الحركية الروائية؛ فرضية سلسلة ـ مشهد série - scéne **جديدة:**

لفهم الرواية في حداثاتها يجب تمثلها، ولو فرضيًا، على أنها سلسلة أو مشهد خطابي واسع بما فيه الكفاية ليشمل الآثار التي تختلف عن النماذج التي أقيمت لها منذ سرفانتس Cervantes حتى جويس Joyce، موزيل Musil أو بروش Broch، والتي قامت بتحويلها .

تندرج ضمن هذه السلسلة روايات منشورة منذ السبعينات؛ *حرودة* Harrouda للطاهر بن جلون Tahar Ben Djelloun (1973)، *طوبوغرافية مثالية لاعتداء مميز* Topographie idéale pour une agression caractérisée لرشيد بوجدرة Rachid Boudjedra (1975)، *طليسمانو* Talismano لعبد الوهاب مديب Abdelwahab Meddeb (1979)، *اللباب* La Pulpe لـ اندرزجوسكي Anderzejewski (1980)، *مقبره* Makbara لـ غويتصولو Goytisolo (1980)، *أطفال منتصف الليل* Midnight's Children لسلمان رشدي Salman Rushdie (1980)، *الريفيون* Les Géorgiques ل كلود سيمون Claude Simon (1981)، *الجنة* Paradis لـ فليب صوير Philippe Sollers (1981)، l'algarabie لجـــورج ســـامبران Semprun George (1981)، *كاسندر. الحكي ومقدماته* Cassandre. Le récit et ses prémisses لكريستا وولف Christa Wolf (1983)، *سنة وفاة ريكاردو رييس* L'année de la mort de Ricardo Reis لـ خوزي صراماغو Jose Saramago (1984)، *السادة القدامى* Maîtres anciens لـ توماس برنهارد

Thomas Bernhard (1985)، *اللامرئيون* Les invisibles لـ ناني بليستريني Nanni Balestrini (1987)، *كريستوف وبويضته* Christophe et son œuf لكارلوس فانتيس Carlos Fuentes (1987)، *الخلود* L'immortalité لـ ميلان كانديره Milan Kundera (1990)، *النفساني الأمريكي* American Psycho لـ بريت آيسطون إليس Bret Easton Ellis (1991)، *الروح الفارّة* The Runaway Soul لـ هارولد برودكي Harold Brodkey (1992)، *تكساكو* Texaco لـ باتريك شموازو Patrick Chamoiseau (1992)، *كل عالم* Tout-monde لـ ادوارد غليصو Edouard Glissant (1993)، *صوستيان بريرا* Sostiene Pereira لـ انطونيو تبوكشي Antonio Tabucchi (1994).

تؤكد هذه الآثار أسبقية هيمنة المؤلف - المنشئ والسارد الذاتي على حساب الموقف الحواري للمؤلف على طريقة دوستويفسكي، لهذا فإن حصيلة " ما بعد الباختينية " لـ دافيد لودج David Lodge تبدو لنا صحيحة :

في نهاية المطاف، فإن المساهمة الكبرى لباختين في النقد المعاصر، بغضّ النظر عن المفارقة التاريخية التي جعلته مغمورا مدة طويلة ثم اشتهاره، تتمثل في التأكيد مجدّدا على القدرة الإبداعية والتواصلية للكاتب [2].

معرّفا بهذا الشكل، فإن إسهام باختين يسمح لنا بفهم دور " الذكاء المركزي l'Intelligence Centrale " للكاتب، كشرط لازم لمقروئية الرواية والعلامات التي تؤسسها ولاتّضاح بنياتها ووظائفها. تذكرنا عبارة هنري جيمس Henry James بأن شعرية الرواية تقوم على الفعل المبدع للفرد الذي يبتكر البنيات الوظيفية. يجعل هذا التذكير التصور الحواري للمؤلف أكثر تدقيقا. بإسناده هذه الجدة المطلقة لدوستويفسكي، يبدو أن باختين يفترض أن عمل

الروائـي منحصـر في إعـادة إنتـاج الأفكـار المتداولـة، وأن الـذكـاء المركـزي قـد تخلى عـن امتيـاز جعـل الآخـرين ينصتـون إليـه في النص. إن الـذكـاء المركـزي في الروايـات المـذكـورة أعـلاه، يشـتغل غالبـا كموجّـه نـوعيّ للسـرد (السـارد ذو المعرفة المطلقة والسارد ـ الشخصية)، موجّه يتعرف عليه غي سكاربيته ويربطـه بالحداثـة. تؤكـد هـذه الروايـات سمـات أخـرى نوعيـة في الكتابـة الحديثـة moderneهـي الذاتيـة، التقطيـع (التشـظي)، المفارقـة والانعكـاس الـذاتي L'autoréflexivité، وقد رصدناها بـدورنا كثوابت خطابيـة ومعرفيـة في النص "الحديث". إذن، فعلى أساس هذا الجهاز dispositif يتوجب قياس شـدة وصوابية حداثات الرواية.

رشدي، فانتيس، غليصو؛ البحث عن الكلية ولعبة التهجين:

تعـبر آثـار هـؤلاء الـروائيين الثلاثـة، خاصـة أطفـال منتصـف الليـل، كريستوفر وبويضته وكـل عـالم عـن البحـث عـن كليـة تتأسـس علـى إدمـاج عوالم متنوعة إلى ما لا نهاية سواء كانت سردية، موضوعاتية، لغوية أو ثقافية. إنها سيطرة التهجين كرؤية وتأليف، مجموع مضبّب لكنه مؤلف عن قصد. تتأسس الكليـة في منظـر بشـري ذو غنـى طوبـوغرافي كـبير، إنهـا فضـاء منـوّع لحكايـا وخطابـات غـير متجانسـة مبسـوطة علـى عـوالم معقـدة، زاخـرة، ذات صوابية ومواءمة فورية وعالمية. تتكون هذه الأشكال وهذه الرسـائل كمنجـزات opérateurs للحداثـة لكونهـا تعيـد في قلـب الأثـر، كتابـة المـواد الروائيـة، الثقافية، التاريخية، السياسية، الصورية والموضوعاتية .فبواسطة هـذه المواد يتم إعـادة تشـكيل النمـاذج المقولبـة modèles matriciels للرواية، إنها الإجـراءات الرؤيوية على طريقة سرفانتس والمقاطع الخطابية الدخيلة على طريقة ستيرن .

سلمان رشدي " أطفال منتصف الليل ":

مثبتا هويته، يلاحظ سلمان رشدي؛ " كما ملايين الأشخاص، أنا طفل هجين للتاريخ، ربما كلنا؛ سود، سمر وبيض، تجري دماء بعضنا في بعض، كما تلاحظه إحدى شخصياتي، مثلما العطور في لحظة طهيها " [3]

بوسعنا، بشكل مفارق ولكن تماما كما في ذهنية التحولات، وأعني بها لعبة التناسخات المهمة جدا في الميثولوجيا الهندية، بوسعنا أن نسلم أن سليم سني Saleem Senai، السارد في *أطفال منتصف الليل* هو أحد تناسخات المؤلف. وعلى العكس من ذلك، فإن المؤلف ذاته استنساخ لسليم سني. تلقي هذه المفارقة الضوء على هوية الصوت السارد. لا يمكن أن ننكر أن شخصية السارد هي جزء مرتبط بالذكاء المركزي في الرواية، حتى وإن لم يكن المؤلف مقحما بواسطة إحالات تسمح بالتعرف عليه، لا يبقى أقل من كون النظرة إلى الهند مركزة، بلا التباس في اتجاه سلمان رشدي، المعلق على عمله الخاص .

في كتابات رشدي النقدية، تظهر بانتظام مفاهيم التعدد، المزج، التنوع، الهجين. بالإضافة إلى ذلك، يشدد سلمان رشدي على أهمية الصراعات ما بين الإثنيات والديانات. الهند إجمالا بلد لا يصاحِبُ فيه فيْض المتعدد احتراما متبادلا للأعراف والديانات المختلفة.

إنه كذلك الدرس المستخلص من الرواية التي تمنح للعيان عالما محكوما بالانحدار واشتداد الصراعات. يتطور السرد نحو سلبية لا سبيل لدرئها مثلما تبينه عبارة " أطفال منتصف الليل " المحولة عن " نادي منتصف الليل السري " التي تمثل الغاية الاجتماعية من " الملهى ". يتحول عالم الأمل الرائع إلى مكان تمارس فيه طقوس الحب التجاري. من جهة أخرى، فإن ما يبدو مثقِلا على الهند هو قدوم عصر الظلام " kuli yuga". إن قدرية التدمير تطال حتى جسم سليم

الـذي يجـف ويتحلـل. روايـة رشـدي تـداول للـروائح والأشـكال، للأسـاطير والمعتقدات التي تحيل إلى الخصوصية والكلية في العالم الإنساني في الهند .

يوزِّع العمل السردي لسليم الايجابي والسلبي.، المتفائل والمتشائم حيث يبدو أن الرؤية تنقلب إلى الأذى وحتمية التصارع والشر. مع ذلك، فإن السارد يستثمر رسالته للأمل، إنه أمل هش يتأتى في أثناء تعلمه للواقع، عندما يتعلم سليم كذلك أن يعترف بالتعدد.

تمثل *أطفال منتصف الليل* مسعى سرديا لا يتراجع أمام أيّ تصرف مهما كان غير محتمل، مثل المعرفة المطلقة أو الحضور الكلي للسارد، ملاحظا ومشاركا خاصا ومتميزا في عالم لا ينضب من العلامات. يرمز هذا الأخير لكل المشارب الثقافية للعقلية الهندية حيث المزاوجة بين الحضور المكثف للألوهيات ومشتقاتها وللأسطورة وما فوق الطبيعي وبين التعدد والكثرة المفعمة بالإنساني واقع معاش يوميا. عبر جملة العلامات والمعلومات المقدمة، يتمثل السرد ذاته حركة منجزة تناوئ عمل السارد المطلق، شهرزاد : "يجب أن أعمل بسرعة، أسرع من شهرزاد، إذا كان علي أن أصل إلى معنى، أجل معنى إلى شيء ما ". يتمثل السارد كـ "مبتلع للحيوات "، جوفه متخم بالتعدديات. إنه يؤمّن رؤية للعالم مرتبطة بمشاركته النشيطة في المجتمع الهندي بوصفه أحد الألف طفل المولودين منتصف الليل يوم 15 أوت 1947. كل هؤلاء الأطفال مواطنون استثنائيون، مزودون بمواهب نادرة، إذ يبدو مقدرا لهم أن يكونوا أسياد العالم. إن هذه اللحظة التاريخية تطبع كذلك انبثاق الأمل، لأن البلد الجديد ينخرط في مستقبل يُفترَض أن تسود فيه الديمقراطية، العدالة والحرية. لكن الأمور تتعقد؛ تندلع الحروب وتتورط الهند في صراعات دينية وبين اثنية. تبيّن رواية رشدي، إجمالا، الانحدار المنتظم للأمل. إن السرد، ذو الكثافة النادرة، مَقودٌ

باسم إزالة الوهم. في هذه الرواية، يمنح رشدي الكلمة لشخصية لا تخفي شيئا عن " أناها "، عن سيكولوجيتها وتاريخها، باللجوء غالبا إلى استظهار بواطن الذات حيث يرسم السارد بورتريها غنيا ومتناقضا عن نفسه. إن تاريخه الخاص تابع لتاريخ الهند الحديث، وهو يحيل إلى وقائع تاريخية وسياسية ملموسة، في الوقت ذاته. قصة سليم خيالية وفنتازية، وأفعاله اللفظية تعكس انتماءه إلى عالم فوق طبيعي، إلهي وأسطوري. فمن الامتيازات التي يمنحها الخيال أن السارد لا يحرج نفسه في إثبات صدق ما يعيشه سليم ويحكيه من عدمه. وعلى الرغم من كونه إنشاءً خياليا محضا، فهو كذلك إنشاء معرفي بالمعنى الذي يكون فيه هذا العالم السردي الزاخر في مستوى التعقيدات التي هي في أصل الحضارة والمجتمع الهندي نفسه. هناك إذن ترابط بين الإنشاء السردي (" **أطفال منتصف الليل** ") وبين النظام القيْمي للمؤلِّف نفسه. يفترض مثل هذا الترابط فهما للهند يتحكم في إنشاء المعنى بطريقة معيّنة .

يفصح رشدي بوضوح عما أراد التعبير عنه في هذه الرواية قائلا :

أنا قادم من بومباي، وكذلك من عائلة مسلمة، الهند التي أنتمي إليها كانت دوما قائمة على أفكار التعددية والجمع والهجنة، أفكار تناقض قطريّا أفكار ايديولوجيات الشيوعيين. بالنسبة لي، فإن الصورة التي تعرِّف الهند هي الحشد. والحشد بطبعه وفرة مفرطة وهو غير متجانس، أشياء كثيرة في الوقت نفسه. لكن هند الشيوعيين ليست أيّا من هذه الأشياء [4].

يمثل آخر مشهد في الرواية هذا القولَ جيدا، إنه يوم الاستقلال الـ 15 أوت 1978. سليم يحتفل بعيد ميلاده الواحد والثلاثين، وهو يريد الذهاب إلى الكشمير، لكنه لا يستطيع الوصول إليها، عليه أن يواجه " الحشود ذات الرؤوس الكثيرة " ([5]« manyheaded multitudes »)، يوصف الحشد بأنه

"كثيف"، بدون حدود معلومة، يتضخّم حتى يملأ العالم، وهو يمنع كل تقدّم. يخشى السارد أن يدوسه الحشد، مثل ابنه والألف طفل وطفل من أطفال منتصف الليل. تنتهي الرواية بالعبارات التالية :

حظوة ولعنة أطفال منتصف الليل هي أن يكونوا الأسياد والضحايا، في آن معا، قد رهم التخلي عن كل حياة شخصية وأن يسحبهم مد العدمية ولا يتمكنوا من العيش أو الموت بسلام [6].

يقوم معنى الرواية في هذا الوعي بالتعدد المحتّم، وتجربة العنف. إن المواهب الخارقة لسليم؛ قدرته على التخاطر، حاسة الشم ذات الحساسية الاستثنائية لديه [.....] هي كم من العلامات التي تخول لنا تفكيك المعنى والتعَوْلُبات emboîtement المعقدة للبنية السردية، وتتيح متابعة المعنى عبر عوالم غير متجانسة؛ تاريخية، اجتماعية، اثنية، أسطورية، دينية، سياسية، أدبية - ولكنها مموقعة بحيث ترتبط فيما بينها بعلاقات معنوية، ومتراكبة بعضها بالنسبة للبعض الآخر. على مستوى آخر من تنظيم العلامات التي يتشبع بها العالم الروائي لرشدي، فإن ما يُلعب باستمرار في *أطفال منتصف الليل* هو من جهة؛ كثرة السرود الاستعارية (المتعلقة بالأطفال المولودين يوم استقلال الهند، بالعائلات، بالأم، بالأب، بالابن، بالنقاء، بالوطن، بالتاريخ، بالدين ...الخ)، ومن جهة أخرى؛ إزالة التمثيل الاستعاري عن العالم، وعملية نزع الأسطرة démythologisation. بوصفها بادرة أولية، تمنح رواية *أطفال منتصف الليل*، إذن حقلا سرديا يَعْرضُ قوة الأسطورة وعبثيّتها .

باقتراب يوم الاستقلال، يدرك السارد أن أسطورة الحرية القديمة بواحد وثلاثين سنة، لم تعد ما كانت عليه، ويضيف : "يجب إيجاد أساطير جديدة، ولكن هذا ليس من شأني". يتخلص سليم من هاجس النقاوة : "يجب أن نعيش،

للأسف، مع ظلال النقصان ". بعبارة أوضح، علينا أن نعيش مع المشاكل التي أورثنا إياها تاريخنا. عشر سنوات بعد صدور *أطفال منتصف الليل*، يشرح سلمان رشدي موقفه في *الآيات الشيطانية*؛ إن عالمه الروائي جزء لا ينفصل عن مشروعه المعرفي، فما يرغب في إيصاله في *الآيات الشيطانية* مسجّل سلفا في سرد *أطفال منتصف الليل* ذاته :

تحتفل الآيات الشيطانية بالهجنة وانعدام النقاوة، بالخليط والتحول الذي ينتج انطلاقا من تركيبات غير متوقعة بين البشر والثقافات والأفكار والسياسات والأفلام والأغاني. تجد هذه الرواية لذتها في التهجين وتتعرض لإطلاقية النقاوة. المزج، الخلط، قليل من هنا قليل من هناك، بهذه الكيفية تأتي الطرافة والجدة إلى العالم. إنها الإمكانية الهائلة التي تمنحها الهجرة الكبيرة، وقد حاولت أن استقبلها بأذرع مفتوحة. تحبّذ *الآيات الشيطانية* التغيير عن طريق الصهر، التغيير عن طريق الوصل. إنها أغنية حبّ موجهة إلى أنواتنا الهجينة [7].

لا يتم الاحتفاء بالهجنة دون صعوبات، فقد عَبَرَ سليم عدة تناسخات، من بينها تلك التي لبوذا، قبل أن يتوصّل في الختام إلى أن المزج والتغيير عن طريق الصهر بإمكانهما تحرير الهند من صراعاتها .

بعد أن يجتاز دورات الأمل وإزالة الوهم، بعد أن يجرِّد السلطة والدين والإيديولوجيات والحنين إلى النقاوة من بُعْدِها الأسطوري، يخطو سرد سليم خطوة إلى الوراء تفضي إلى انبعاث ضروري للكلية، الوعاء الطبيعي للمتعدد. لقد هزمت مقاومة النقي بالحضور المطلق للانقي وللمختلط والهجين. إن شساعة الهند تفرض أنماط حياة توجب الاعتياد على كل الغيريات. معارضا للقوى

العدمية للمعتقدات والإيديولوجيات السارية ومعارضا عنف السلطة، يقف الفعل الروائي لرشدي طريقا للأمل .

كارلوس فانتيس؛ كريستوف وبويضته:

كريستوف وبويضته عبارة عن حوار داخلي واسع، موضوع بطريقة ساخرة وفكاهية عن طريق صوت سارد يتحدث منذ أن كان في بطن أمه، خلال الأشهر التسعة لتشكله، وذلك من 6 جانفي إلى 12 أكتوبر 1992. بوسعنا أن نفكّر في رواية فانتيس على أنها تقرير خطابي للكلية المكسيكية وبالتالي لكلية العالم المعاصر في طريق الأمركة. هذه الكلية تاريخية، سياسية، أسطورية، اقتصادية، بيئية وأدبية. الصوت السردي لفانتيس ذو معرفة مطلقة وحامل لرؤية ذاتية في نفس الوقت. ينتِج هذا التقسيم للكفاءات نوعا من الإدراك التناظري لما يبلّغه السارد (الذي لا يمكنه أن يكون، بالطبع، سوى المؤلف نفسه) حيث يتراكب صوت السارد على صوت كريستوبال - العَلقة وعلى ما ينقله من حوار متقطّع لوالديه. يتشكل العمل الخطابي الذي يتأسس عليه الحوار الداخلي لكريستوبال والحوار الداخلي للسارد ذو المعرفة المطلقة (المؤلف) من كم متعدد من المقاطع والسجلات؛ السردية، التعويذيّة، الغنائية، التناصية والألعاب اللغوية. يصنِّف الحوار الداخلي لكريستوبال، بشكل ما، ضمن السرد الروائي الذي يمكن وصفه بالسرد - الإطار. إن هذا النوع من السرد، كما يبدو، يستثمر معرفة مطلقة ولكنها، على الأقل، واعية أيضا بحدودها. لأنه وهو يرسم بورتريها خصبا للبلاد التي سيولد فيها كريستوبال قريبا، يعترف بأنه لا توجد رؤية تستطيع أن تشمل كل الظواهر دفعة واحدة.

المراقبة المتزامنة لكلية الظواهر مستحيلة، نحن مضطرون لاختيار زمان ومكان داخل الامتداد الواسع، المتاح لنا تخيله لأنه موجود فعليا؛ إن قطعة من

مجموع الظواهر المكشوفة لنا تشكل حدودنا، ولكن، كذلك حريتنا، إنها ما يمكن لنا أن نؤثر فيه، للأفضل أو للأسوأ، ما يمكن أن نراه، أن نلمسه ، إنه لا يمثل إلا وجها من أوجه الواقع (الحقيقة) .

إننا مرتبطون برؤية الآخر لإكمال رؤيتنا الخاصة، نحن نصف عيْن، نصف فم، نصف دماغ. الآخر هو أنا لأنه يكمّلني [8].

تقوم رؤية الواقع المنظمة من طرف فانتيس على علاقة ثلاثية، ضمنية ومحايثة لوضعية التواصل في الرواية. " أنا " كريستوبال والسارد ذو المعرفة المطلقة تقابل كلية المسرود التي تقابل بدورها القارئ، الذي يتم استدعاؤه بانتظام من طرف السرد. في الحقيقة يصبح القارئ منتخبا électeur؛ القارئ هو منتخب بوصفه مواطنا في الجمهورية المكسيكية، ومنتخب أيضا، لأنه يقرّر معنى النص. يولد استدعاء القارئ بانتظام لعبة معرفية تعود إلى ما يمكن وصفه بـ " الحوارية الموجّهة "، إنها لا تطابق تماما حوارية باختين، فهي أقرب إلى المحاورات maïeutique. السقراطية .إذ تفترض تحليلا للواقع وتوزيعا للأدوار في المحادثات كما تفترض مسافة مُفارقة .إن الحوارية الموجّهة تلزم الذكاء المركزي في الرواية إلزاما كاملا، حيث يقوم عقد مشاركة بين المؤلف - السارد والقارئ. [....]

بين المؤلف - السارد والقارئ - المنتخب يقوم تعاون تواصلي يضمن تطور السرد والقراءة. يقدم فصل" *لا أريد أن أخدم قط* " خطابا واصفا دالا بشكل خاص:

هذه هي الرواية التي أتخيلها من داخل بويضة أمي، لم أكن لأقوم بمصاحبة أوليائي أقل من البويضة، الأمر يستلزم الكثير يا كريستوفونت، إذا كانت الأرض كروية، لماذا لا يكون الحكي كذلك ؟ الخط المستقيم أطول

مسافة بين كلمة وأخرى، لكنني أعرف أني صوت يصرخ في الصحراء، وأن صوت التاريخ يوشك دائما أن يختزل صوتي إلى صمت [9].

في هذا الخطاب الواصف، يستحث السارد ـ كريستوبال مساعدة القارئ المنتخب في عملية سردية وظيفتها الأولى تقديم شهادة عن الواقع المكسيكي. هذا إذن ما سيكونه القارئ :

مساعد، مؤرخ خارجي محترم للقضية العادلة حول نشوئي وتشكلي الداخلي ولما حدث قبلها، لأنه لا يوجد حدث لا يتبعه وفد من الذكريات. هذا ما يجمعنا أنا وأنت، أنت أيها المنتخب، معا سنتذكر، أنا في تناغم مع سلسلتي الجينية وولادتي الرحمية. أنت بحضورك القديم أو الحديث، في العالم الخارجي لعالمي. ما لا أجيد تذكره، ستتذكره من أجلي؛ أنت تعرف ما حدث، لن تتركني أكذب، أنت تتذكر وتحكي لي / [10].

هي ذي علامتين على دالتين على هذا التعاون، مختارتين بين علامات أخرى كثيرة في بداية الرواية. وفي فصل " يا وطن، أرضك بتراء " يستدعي السارد القارئ المنتخب بالطريقة التالية:

خذوا نفسا أيها المنتخبين، وتابعوا الخطاب الذي يقوم أبي بإلقائه على أمي يوم احتفال الملوك Epiphanie بينما ينظف نفسه من الفضلات التي سقطت عليه من السماء، وكليهما، على ما أظن، يستعد لكي يحكي لي كل ما يؤدي إلى هذه اللحظة التي تعقب التحامي مباشرة [11].

وفي الفصل الخامس من الجزء السابع يتخذ استدعاء القارئ هذا الشكل:

لهذا أطلبك، أيها المنتخب. لا تتخلى عنا، الآن أكثر كمن أي وقت ! فكر بأن قراءتك هي رفقتنا الوحيدة، عزاؤنا الوحيد، يمكننا احتمال كل شيء إذا أمسكت بيدنا، لا تكن قاسيا ن واصل القراءة [12].

إن الذكاء المركزي حريص على أن يتطور السرد بالموازاة مع القراءة. هذا الازدواج هو ذو طابع تصنيفي. يبني المؤلف - السارد عالما يسلم بظواهر ملاحظة ومنتقاة في فضاء - زمان خاص هو المكسيك. تضاعف هذه العملية باستدلال يرمي إلى الكشف عن النظام القائم. إن بحث المؤلف - السارد هو بحث عن " الجانب الدقيق اللامرئي " الذي يريد أن يشرك فيه القراء - المنتخبين. كما أن رواية فانتيس فضاء مليء بالتساؤلات، والأوْلى أن توظف هذه التساؤلات، هي الأخرى لاستخراج معنى من هذا العماء .

على امتداد مساره النصي يطلعنا " كريستوف وبويضته " ببنية دالة على اللعبة اللغوية، حيث يسجّل السرد في جسمه نفسه لعبا لفظيا إحدى وظائفه استجواب اللغة المحكية (المتداولة) من طرف الجماعة المكسيكية ومن طرف كريستوبال كذلك [....]

تتضمن هذه اللعبة اللغوية مزج الأساطير، الثقافات والمناصات [....] بهذا، فإن التهجين يُلعب كإعادة مساءلة مفارقة لإصابة اللغة المكسيكية بالإنجليزية الأمريكية، ولكن أيضا كتقريب للعناصر غير المتجانسة .

من جهة أخرى، وكما يلاحظه غي سكاربيته بالضبط :

إن هذه اللعبة تتجاوب كذلك مع حضارة كل شيء فيها، منذ الاحتلال، هجين ومزيج. وهذه الطريقة في "إفساد" الاسبانية مردها كذلك ضرورة احتمال (إلى غاية المزايدة) هذه الوضعية الأساسية لتعدد الثقافة، لعدم النقاوة. إن هذا ما يشكل بالضبط المدى التدميري للعبة كهذه، بما أن الأمر يتعلق، إجمالا

بإدخال شيء إلى قلب اللغة، المكوِّن الرمزي الذي يؤسس ويضمن التماهيات، إدخال شيء أشبه ما يكون بالتلذذ بالهجنة، مما يَظهر على أنه النفي الأكثر تفجيرا (وهو أمر يتجاوز الميدان الشكلي "المحض" بكثير) لكل الفنتازيات ولكل إيديولوجيات التطهير والنقاوة

يحيل سرد " كريستوف وبويضته " على امتداد مساره إلى تجارب جماعية للشعب المكسيكي : من خلال هذا تؤسس الرواية لبعدها الرمزي، الحواري والمعرفي. إنه يتعرض لمشاكل لا سبيل لتخطيها، مشاكل تمس كل الجماعة المكسيكية. وهذه الإحالة لـ "المسألة المكسيكية " واقعي وتاريخي، ولكنه كذلك مناوئ للأفكار السائدة iconoclaste ، ونقدي بالضرورة. إنه يشكل أحد منجزي الحداثة في الرواية حيث تكمن حداثة *كريستوف وبويضته* بالتحديد في حقيقة أن بنيتها الشكلية والخطابية وكذا رسالتها مرهونة بالحالية الفورية، ولكنها في نفس الوقت ممتدة في الماضي وموجهة نحو المستقبل. تتمثل رواية فانتيس إذن، كجهاز نصي معقد، أرضيته متجذرة ومتشعبة الفروع، وهو يسعى إلى إيجاد، بل إلى ضمان إمكانية التبادل المعرفي بين جماعة القراء والسارد - المرسل في الرواية بصفته حاملا لرؤية وأشكلة problématisation للواقع. في هذا تتجلى حداثة الرواية .

ادوارد غليصو: كل عالم:

هذه واحدة من تعريفات التوليد la créolisation المبثوثة في العمل النظري لغليصو:

يتطلب التوليد أن تتبادل العناصر غير المتجانسة الموضوعة في علاقة التقييم فيما بينها، بمعنى أنه لا وجود لانحدار الكائن سواء من الداخل أو من

الخارج في هذا الاتصال وفي هذا الخليط. لماذا "التوليد" وليس "المزج" ؟ لأن التوليد يكون غير متوقع في حين يمكن حساب تأثيرات المزج [13].

إن العمل الأدبي لغليصو في مستوى اعتباراته النقدية والنظرية عن الكتابة الروائية، إنه يفكرها بعبارات الشعري، العلاقة، السديم chaos والمختلف. يشارك الهجين في هذا العالم على شكل توليد، خلط، وصل، حركية مجموع طبيعي يعكس نبض المادة اللغوية ولقاء الثقافات. الهجين هو، في هذا المعنى، مُنجِز للكلية، لأنه بالنسبة لغليصو، وفي فضائه المنعكس، ينفتح التوليد على كل شيء في العالم بنفس القدر الذي يكون فيه غير مُدْرك لحضور كل الشعوب، كل عالم .

أحلم بمقاربة جديدة، بتقدير جديد للأدب، للأدب كاكتشاف للعالم، كاكتشاف كل عالم. اعتقد أن كل الشعوب اليوم لديها حضور هام للتكفل به في لا انتظام العلاقات في كل عالم، وأن شعبا لا يملك الوسائل ليفكر في هذه الوظيفة هو في الواقع شعب مقهور، تم إبقاؤه في حالة عجز. وإذن، أحلم من جهتي، بما أني كاتب، أحلم بمقاربة جديدة للأدب في تخطي الحدود الذي تمثله كل عالم [14] .

إن مآل *كل عالم* هو بامتياز، العلاقة والكلية، *كل عالم* هي ارتحال للسديمي وللمتنوع، العناصر التي ينظم غليصو حولها خطابه. بالنسبة لغليصو، العالم - السديم هو الصدمة، الاحتكاك، التنافرات والتجاذبات، التواطؤات والمعارضات، الصراع بين ثقافات الشعوب في "العالم - الكلية" المعاصر. العالم السديم هو "خليط ثقافي " وليس مجرد بوتقة نجد فيها العالم - الكلية متحققة اليوم [15].

يمكن اعتبار غليصو إذن، بحس صحيح، مؤلفا ساردا للـ "الخليط الثقافي"، لـ "العلاقة"، لـ "المتنوع". هذه العبارات العزيزة عليه تسمح بفهم الدلالة الشكلية والموضوعاتية التي تُبنْيِن أعماله كتعدد أصوات للعلاقات الإنسانية المبثوثة في التاريخ الكابوسي كما في يوتوبيا عالم أخوي.

إن ما يقوم غليصو بتسريده، ووضعه في خطاب وأشكلته في *كل عالم*، قد تم التفكير فيه بعمق، والتنظير له وربطه سببيا بهذه الرواية. بهذا تتحدد أساسا فكرة العلاقة، حيث ينطلق غليصو من البديهيات التالية، والتي نختارها من كتابه "*شعرية العلاقة*":

ذلك أن الشغور l'errance هو كذلك فكر النسبي، المستبدل ولكن المنقول كذلك. إن فكر الشغور هو شعرية توحي بأنها في لحظة معينة تقول نفسها. إن مقال الشغور هو مقال العلاقة [16].

في نظام هذا الفكر، تسير العلاقة، الشغور، التوليد، الكلية وسؤال الهوية جنبا إلى جنب. تهدف العملية النقدية والعملية الروائية لغليصو إلى إعادة تعريف وأشكلة هوية جديدة تتخلص من " لا بنية التلاحمات الوطنية ". حسب غليصو، يمر البحث عن الكلية، منظورا إليها في سياق " غير عالمي " لتواريخ الغرب، يمر عبر المراحل التالية؛ فكر الإقليم (الأرض) والأنا (الأنطولوجي، الثنائي) فكر السفر والآخر (آلية، متعددة)، فكر الشغور والكلية (العلائقية، الجدلية) [17]. مدركة من طرف غليصو على أنها الشكل الملائم لهذا البحث عن الكلية، فإن الرواية هي فن إعادة الاعتبار للعلائقي وللسديمي، للمتنوع والمتشعب، وهي أيضا فن اشتمال الهجين.

كل عالم هي رواية عالمية، يتعلق الأمر، ليس فقط بالعالم أجمع ولكنه يتعلق كذلك خصيصا بجزر الكراييب Caraïbe والمارتينيك Martinique

إضافة إلى الجنوب في هذا الخطاب العالِم savant والشعبي في تلقائيته في آن معا، المبحوث عنه سرديا مع خلفياته المزدوجة وحكاياه العاكسة spéculaire récits للأساطير، للقصص والحكايا التي أصبحت لا زمنية illo tempore. إنه عالم "كل"، مسكون من طرف زخم من الشخصيات، اللغات، الأفكار، المرجعيات، الفضاءات والأزمنة التاريخية والسردية، يتشكل الفضاء النصي في تقطّع حكايا وخطابات تتوصل في النهاية إلى دوار رؤيوي وشامل لما هو محكي وممثّل .

يمكن أن نعرف الكلية مثلها مثل الشغور، العلاقة، السديم والمتنوع على إنها منجزات للحداثة ،إن الاتحاد الوثيق التي يقوم عند غليصو بين الفكر التنظيري والإبداع الروائي يؤدي إلى إعادة كتابة الحداثة، كما يضمن تجديد الرواية في شكلها وفي رسائلها messages دفعة واحدة .

إعادة كتابة الحداثة وحداثات الرواية:

إن التمييزات والخطوط الفارقة التي تهيمن على النقد والنظرية الأدبية اليوم تقابل غالبا بين الرواية "الحديثة " moderne و"ما بعد الحديثة " postmoderne إذا لم نقل " الحداثية "moderniste و " ما بعد الحداثية "postmoderniste. ما وراء التقابلات الصارمة سيكون من المجدي أن نرى ما هي حركيات واستراتيجيات الرواية في القرن العشرين. لنقدم فرضية أن هذه الرواية تجعل من التعريفات الجامعة والمانعة للحداثة نسبيّة إلى حد كبير. إنه من الضروري التعرف على الحركيات والاستراتيجيات الخاصة بالرواية إذا أردنا أن نؤسّس على الصعيد النظري، التاريخي، الخطابي والنصي لنسيج ذي عمق، لا بد منه لفهم معنى هذه الحداثات. إن الرواية نوع عبر ثقافي، عبر وطني، عبر خطابي وعبر سيميائي، يعبر ثقافات مختلفة دون أن تكون بينها بالضرورة

قواسم مشتركة. أثناء تطورها، تنتهك الرواية حدود الأوطان واللغات. إنها تكتب انطلاقا من الخطابية التي تقسم عناصر مشتركة: علاقة بين حكي وسارد، علامات الزمان والمكان أو شخصيات (أنوات، تجريبية). وفقا للصياغة الحرفية لكنديره :

النوع الروائي، هو ـ أخيراـ عبر سيميائي، على أساس أنه محكوم بالحضور الضروري لأنظمة تحفيزية ثانوية. الرواية هي، سميائيا، محدودة بالحضور المشترك الدال لبنى مثل الايديولوجيا، علم الجمال، المرجعيات أو التناص.

مثلها مثل الحداثة، تشتغل الرواية على مستوى العالم. يدرك دانيلو ديكس Danilos Kis هذه الخصائص وهذه الوظائف في الرواية كما يلي:

إنه نوع فريد وشامل، وهو يشكل بشكل ما "محك كل الأنواع" فهو يدرج كل الأنواع الأخرى من النصوص، بالدوس بضراوة على ميدان الشعر، الدراما وخاصة البحث L'essai وكل محاولة للتعريف ستؤدي إلى تعداد سكولائي عبثي [....]

إن الخصوبة المدهشة للرواية الأوروبية (والأمريكية) بعد 1900 تضع الباحثين، حتى الأكثر سكولائية منهم، أمام مشكل لا حل له، فإما أن يتخلوا عن البحث عن تعريف والعمل على وضع تقسيمات أكثر، وإما الوصول إلى أنواع وتقسيمات فرعية ملتبسة ليست نهائية على الإطلاق ولا غير قابلة للازدياد .

نستطيع القول أن كل رواية جديدة مهمة تضع مجددا موضع تساؤل وتغير جوهري تعريف النوع الروائي نفسه [18].

إذا أصبحت الرواية نوعا - تركيبا، فمن المفارقة أن نرى الحركية الطبيعية لهذا النوع الشامل تسمح له كذلك بأن يظل ويستمر بوصفه شكلا مفتوحا، بأن يتحول ويقيم توازنا بين التجديد والتقليد. بعبارة أخرى، إن الرواية حداثية لضرورة عضوية فيها؛ حركيتها في الانفتاح وتغيير أشكالها وإمكاناتها في الاحتواء الجدلي لـ "الأجسام الغريبة" في جسمها النصي الخاص يضمن تطور النوع. الشكل الروائي يتطور نحو حالة للأشياء هي في نفس الوقت انتقالية ومستقرة، حيث أن ما يقتضيه الحداثي ليس شيئا آخر سوى مسلمة الصوابية والمواءمة المعرفية للرواية. حينئذ يظهر مشكل إعادة كتابة الحداثة. إن منجزات الحداثة متغيرة لكن........ هي مبدئيا نفسها. إنها حتمية التجربة المعرفية التي تفرض تموقعا جديدا للعلامات. إن إعادة كتابة الحداثة مفترضة بشكل ما في الخصوصية الخطابية للشكل الروائي، عن طريق تعدده المورفولوجي وصلاحيته لاستقبال كل الخطابات تقريبا، مهما كان موضعها التلفظي الأصلي. إن الرواية تضع قيد الاختبار [19] الخطابات التي تدرجها قصديا من أجل ممارسة نوع من التجريب العلمي. بهذا المعنى، فإنه من السهل لها نسبيا أن تعيد كتابة الحداثة بما أن شكلها هو بالتعريف غير منته، تجريبي وفي مسار تكييف وإعادة تعريف أبدية بالنسبة لتعقد الواقع. معلقا على التجارب الخطابية التي كان يمارسها روبرت موزيل، يدقق والتر موزي Walter Moser:

صحيح أن موزيل يحافظ على هيكل سردي يضبط التفاعل بين الشخصيات حسب المخطط "عندما"، "قبل أن"، بعد أن "، مع ذلك فإن الفعل المقدم في الرواية يصير أكثر فأكثر ذلك المتعلق بالفعل "الخطابي " الذي يتمظهر في حوارات، في تأملات منسوبة أم لا إلى الشخصيات، في استشهادات وإحالات، في استكشافات شبه فلسفية، في انتقادات موجهة من طرف عدة

"لغات " متكاملة ومتنافسة، والتي تشترك في تفسير العالم والإنسان وتبين اشتغال المجتمع كذلك. بهذه الطريقة لا يكون الفعل الروائي عملية محاكاة تهدف إلى تمثيل الواقع، المجتمع والحياة بقدر ما هو *اختبار* mise a l'essai للخطابات الأكثر تنوعا [20].

لقد حظي النموذج الموزيلي بمكانة معتبرة في رواية القرن العشرين لأنه يثمن الانفتاح، la maïeutique اشتغال جهاز مفارق وجدلي (موضوعاتي ـ شكلي) للنوع الروائي والتي هو بحاجة إليها أكثر فأكثر ليستجيب للتحديات الفورية للواقع الاجتماعي والسياسي. بهذا فإن الرواية تصبح أكثر فأكثر تجريبية ومفتوحة على خطابات الممكن دون حدود معينة. لقد رأينا ذلك في حالة مجموعة من الروائيين الذين، كل على طريقته، يخل باستقرار ويعيد الاستقرار للرواية بتجويد كتابته. حسب فكر باختين، الرواية قادرة على رفع تحدي التجربة المعرفية الذي يطرحه الواقع عليها بما أنها الشكل الأقرب للراهن والحاضر، هذا الشكل الفاعل كتوليفة للإشكاليات التي تتخذها الآثار مرجعية لها والتي تخضعها لمعالجة سردية وخطابية بغرض الإجابة على التساؤلات المطروحة من طرف الواقع وما هو اجتماعي .

إن تعريف حداثات الرواية يفترض وضع منظور mise en perspective للحداثة ذاتها ولإعادة كتابتها[21]. يجعل ليوتارد Lyotard معنى التقابل بين الحداثة وما بعد الحداثة نسبيا للغاية :

لا يمكن لعمل أن يكون حداثيا إلا إذا كان قبل ذلك ما بعد حداثي، مأخوذا بهذا المعنى، فهو لا يمثل الحداثة في خاتمتها بل حالة الميلاد، وهذه الحالة دائمة [22].

ما بعد الحداثة ليست عصرا جديدا، إنها إعادة كتابة لبعض الملامح التي تطالب بها الحداثة، وقبل ذلك، هي إدعاؤها التأسيس لشرعيتها على مشروع ازدهار البشرية بأسرها بواسطة العلم والتقنية. لكن إعادة الكتابة هذه، قلت ذلك سلفا، جارية منذ زمن طويل، في الحداثة ذاتها [23] .

إن الحداثة تكتب نفسها، وتسجل نفسها في نفسها، في إعادة كتابة أبدية [24] .

بأي طريقة يمكن لهذا الموقف النظري أن يسمح بأشكلة مسألة حداثات الرواية ؟ يؤكد ليونارد أن الحداثة مسار غير متوقف، بأنها تعيد كتابة نفسها دوما. بالتأكيد على أن الحداثة تتجدد عن طريق ما بعد الحداثة، فهو يعطي صفا خطابيا جديدا لما بعد الحداثة. بهذا ففي نبوغها المبدع تتحقق الرواية عن طريق إعادة كتابة بعض العناصر الموضوعاتية والشكلية من أجل استكمال مسلمة صوابيتها ومواءمتها المعرفية. إن إعادة كتابة الحداثة مقولة تحذو حذو المصطلح الفرويدي perlaborationعمل تذكري بناء يسعى إلى استعادة سوابق الأعراض العصبية، بين ومن خلال الكبت الذي تسكنه "اللغة"، العادات والمادة التي نكتب ضدها وبها [25]. إن إعادة كتابة حداثة الرواية هي، إذن، إعادة كتابة موجهة جدليا للغة وللعادات بالإضافة للمواد نفسها. لقد حاولنا وضع إشكالية حداثة الرواية بالتأكيد على أنها حدث جمعي، يستكمل على صعيد النوع بأكمله وفي كل عمل مفرد. إن حداثة الرواية حدث جمعي في حالة ما إذا كانت تتحقق عن طريق إدخال العناصر المفيدة في اللعبة بطريقة جدلية. وليست كـ "تحديث" مكثف للشكل الروائي في معناه الحرفي، والذي نجده في كل رواية معرفة على أنها حديثة. بهذا نستطيع أن نبرز الوقائع التالية:

1) تمتد حداثة الرواية على فترة تاريخية طويلة بوصفها مسارا مستمرا موسوما بالجدلية.

2) منجِزات الحداثة (ذاتية، تقطيع، انقطاع، مفارقة، انعكاس ذاتي) تعمل كمصفيات خطابية تطبع في الشكل الروائي خصوصية أو عدة خصوصيات للـ"حديث "

3) الرواية نوع عبر خطابي لدرجة عالية، وتناصي بالكيفية التي تجعل أنماطه النموذجية تتواصل .

4) من بين كل الأنواع الأدبية، الرواية هي الأكثر قربا من الحاضر وهي تختزن إمكانات كبير ة للتكيف موضوعاتيا وشكليا مع الواقع والاجتماعي. من المنطلق نفسه، تعيد الرواية كتابة حداثاتها في كل مرة تلتزم فيها بمسار معرفي .

يسمح لنا الموقف الدقيق ليوتارد بأن نشمل ما بعد الحداثة، أو بالأحرى اللحظة ما بعد الحداثية للرواية داخل مسار إعادة كتابة الحداثة. ينجم عن ذلك أن التقابلات الصارمة التي تفصل بانتظام المذهب ما بعد الحداثي عن الحداثة حسب معايير غير يقينية بقدر ما هي مختلفة، تبدو هذه التقابلات مُتَجَاوَزَةً [....] تفترض إعادة كتابة الحداثة رابطا فعالا ومبدعا لما بعد الحداثي أو الحداثي .

إن خصوصية الشكل الروائي التي وصفناها بعبارات المرونة، الصلاحية والانفتاح الذي تهبه للخطاب الروائي صفة الأداة المعرفية: حداثات الرواية مرتبطة بتحقيق الصوابية والمواءمة المعرفية الأكثر تناسبا مع السياقات الشكلية والموضوعاتية المحددة التي تنبثق منها رواية معينة .

لو سلمنا بأن حداثات الرواية تلعب على ركح كوكبي فإن المتتاليات التي اتخذناها تشرح معنى تطور الرواية وتورطها في المسار المعرفي. في هذه

المتتاليات المختلفة، توضح إعادة كتابة الحداثة طبيعة المشاكل والملامح والاستراتيجيات التي نقول عنها "حديثة". هكذا تتمظهر حداثات الرواية التي نريد استيعابها saisir بواسطة موزاييك من العلامات التي تحيل أو توحي من جهة بتنوع وعدم استقرار الموضوعات والأشكال، ومن جهة أخرى، بالصوابية والمواءمة المعرفية للبنيات الخطابية الملتزمة بمسار التواصل. حداثات الرواية التي أكدنا عليها ترجع إلى حقبات مختلفة للرواية، ولكن في نفس الوقت، فهي تؤكد الاستمرارية العجيبة للنوع الروائي.

هذه بعض البنيات البارزة للحداثة مثلما قامت الروايات المدرجة في حقلنا النقدي بوضع موضوعاتها وإعادة كتابتها :

1 جويس Joyce، موزيل Musil، ويتكييفكز Witkiewicz، بروش Broch، كورتازار Cortazar؛ تتميز أعمال هؤلاء الروائيين بالثورة (الدائمة) للغة الرواية، وإعادة تحديد مقاييس خطابية جديدة خاصة بالرواية عن طريق إنشاء فضاء روائي مستقل. تظهر الكلية كمنجز تصنيفي للخطاب الروائي [26] تبسط هذه الأعمال فضاء ـ زمانا جديدا يطبعه التعدد اللغوي، تهجين اللغات، الشعري، معنى النص الواصف واللعبية ludique، إقامة جهاز مفارق، إنها تحرك المشاركة النشيطة للقارئ بوصفة مبدع الرواية، كما هو الشأن في " مارسيل " [27]

2 لينس Lins، مانفانلي Manganelli، روا باسطوس Roa-Bastos، وولف Wolf، اندرزجونسكي Anderzejewski، كنديره Kundera : الروايات التي تتميز هنا بفن التأليف تطبع عودة الخطاب الواصف وإعادة تعريفه داخل سلسلة " نص واصف فييني viennois "تضع هذه الآثار موضع تساؤل

النص الواصف كلعبة نصية محضة، النص الواصف والخيال الواصف Métafiction أكثر ارتباطا بالحياة، بالتاريخ، بالمعنى الأنطولوجي للأدب .

3 فانتيس Fuentes ، رشدي Rushdie ، غليصو Glissant ، بوجدرة Boudjedra ، شموازو Chamoiseau : مع هؤلاء الروائيين، الهامش يسجل داخل المدونة الإجمالية للرواية، ومعها التهجين، التوليد، الإخلال باستقرار القانون الغربي الكبير لصالح إضفاء القيمة على *كل عالم* .

4 سراماغو Saramago ، غويتصولي Goyttisolo ، بليستريني Balestrini ، صويرسSollers ، غاليانو Galeano ، تابوكشيTabucchi ، سامبران Sumpren : نجد عند هؤلاء الرابط بالتاريخ، بالهجين، بالسياسي وبالكلية. لكن، من خلال كتابات روائية جديدة؛ البنيات المتناوبة enchassantes عند صراماغو، الحوار متعدد الأطراف و« l'ecriture percurrente» عند صويرس، التقطيع العروضي والعروض عند بليستريني، algarabisation النشر عند سامبران، المحادثات المستنسخة عند تابوكشي .

5 قيماري روزا Guimaraes Rosa ، ليسبكتور Lispector ، أريـنس Arenas ، برنهارد Bernhard ، دي ازوره De Azura ، لونصول Llansol ، مديب Meddeb ، بن جلون Ben Jelloun ، برودكي Brodkey ، ايستون ايلس Easton Ellis : هذه الآثار تجدد حدة الذاتي، نزعات وحوارات داخلية تعود إلى الواجهة، هذه النصيات النزوعية مطبوعة كذلك بالتقطع [28] .

هكذا تفترض إعادة كتابات الرواية انبثاق جمع من الخطابيات المفهومة كـ " أفعال تواصلية " والتي تسجل ضمن الاستمرارية التاريخية للنوع. إنها تميز تطور الرواية منذ بداية القرن، تقدر بأن ثمة مجال لاعتبارها " أفعالا تواصلية " بالمعنى الذي يعطيه جورج هابرماس Jürgen Habermas لهذا المفهوم عندما، في

نظرية الفعل التواصلي، يشير إلى أن الأفعال الاجتماعية والسياسية يجب أن نفكر فيها ونستكملها بطريقة بين - ذاتية intersubjective[29] في تطورها التاريخي ومحققا مسلمة الحديث مثلما أدركه بودلير [30] Baudelaire ورامبو Rimbaud (يجب أن نكون، مطلقا، حديثين)

تسجل الرواية عن طريق استراتيجياتها الخطابية ضمن بحث معرفي عن " الجماعة المثالية للكلام " إنه يتكلم ويعمل ضد " الصمت الذي هو التراجيديا السياسية الخاصة باللغة " [31].

مقتضى الحديث يفرض عليه البحث عن خطاب وعن عملية هندسية شكلية، الشروط الضرورية لصوابيتها ومواءمتها المعرفية [32] التي تلتزم بمسار جدلي للتوتر بين التقليد والتجديد .

إن الملامح الأولية لتطور الرواية في القرن العشرين تؤكد صوابية ومواءمة النظرية الباختينية عن الرواية " الحوارية " و" تعدد الأصوات " لكنها تبين من جهة أخرى أن الرواية عبرت عن نفسها ومازالت تعبر عن طريق أصوات أحادية. لا مجال لإنكار الوظيفة المعرفية للحوارية وللحوار بوصفها بنيات ابستمولوجية إجرائية في الخطاب الروائي. من البديهي أن باختين قد حدس بهذه الحركية الرئيسية للرواية الحديثة التي يعرفها هولكيست M. Holquist جيدا ملحا على كون باختين يختلف اختلافا أساسيا عن هيجل Hegel ولوكاتش Lukacs:

بدلا من موجة موحدة للوعي الذي يتطور ويرتفع باستمرار مثلما نجده عند هيجل ولوكاتش، الحوارية تتصور التاريخ كصراع دائم بين الأحادية (المونولوج) والحوار مع الإمكانية الدائمة لانقلاب الوضع .

الرواية هي النص المميز لمرحلة خاصة من تاريخ الوعي، ليس لأنه يطبع اكتشاف الذات من طرف نفسها، بل لأنه يظهر اكتشاف الآخر من طرف الذات [33]

هــذا يعــني، بملاحظــة تطورهــا منــذ ســرفانتس، ســتيرن، ديــدرو أو دوستويفسـكي إلى غاية بـايلي Biely، بكيـت Beckett، ليسـكتوره وأرنـاس، نـرى أن الروايـة لا تـكف عـن إثبـات الحضـور التلفظـي، القـوي وأحيانـا المهيمن، للمونولوجية. هذا الأخير يسجل ضمن ما يطلق عليـه أنـدري برنشـتاين Michael André Bernstein " شعرية البغض ressentiment "[34] التي، بالفعل لا تـدخل في حـوار، ولا تحـتفظ لنفسـها بامتيـازات الحواريـة، بينمـا، في ذهـن بـاختين، هـذه الأخيرة تسود بلا اضطراب كل السرود وخاصة الخطابات. يتعلق الأمر هنا بنقل الشّـدة l'accent النظريـة للإسـتجابة لمقتضيـات الخطـاب أحـادي الصـوت مثلمـا يصـبح فعليـا في الروايـة مـا بعـد الدوسـتويفسـكية. لا يمكــن إلا أن نتفـق مـع بـاختين، بشـرط تنسـيب تـأثيره علـى النظريـة الراهنـة أو المرهّنـة للروايـة، آخـذين بعين الاعتبار المعطيات الموضوعية .

---

*- تم انجاز هذه الدراسة في إطار مشروع بحث حول " *فينومنولوجيا الحداثة* (1987 ـــ 1990) " المموّل من طرف مجلس الأبحاث في العلوم الإنسانية في كندا (عدد 410 ـــ 87 ـــ 0631).

1- Guy Scarpetta, L'âge d'or du roman, Paris, Grasset, Coll. « Figures », 1996, p. 267.
2- David Lodge, After Bakhtine, Essays on Fiction and Criticism, Londres et New York, Routledge, 1990, p. 7. **مأخوذا عن الترجمة الفرنسية**
3- Salman Rushdie, «In good Faith», Imaginary Homelands, Essays and Criticism 1981 – 1991, New York, Penguin Books, 1991 , p. 394. **مأخوذا عن الترجمة الفرنسية**
4 -Salman Rushdie, « The Riddle of Midnight : India, August 1970 », Imaginary Homelands , op, cit., p. 32 .
5- Salman Rushdie, Midnight's Children , New York , Penguin Books , 1980 , p. 551 .
6- Ibid., p. 552 .
7- Salman Rushdie , « In Good Faith » , op. cit., p. 394 .
8- Carlos Fuentes , Christophe et son œuf ,tr.c. Zins ? Paris, Gallimard , 1990 , p. 759 .
9-Ibid ., p. 291 .
10 - Ibid., p. 291 – 292 .
11- Ibid., p. 42 .
12 - Ibid., p.542 .

13-Edouard Glissant, Introduction a une poétique de divers, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995 , p. 16 .

14 - Ibid., p.68.

15- Ibid., p.62.

16- Edouard Glissant, Poétique de la Relation, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.

17- Ibid., p.30 .

18 -Danilos Kis , Homo Poéticus , tr.P. Delpech , Paris , Fayard , 1993 , p.106 – 107 .

19 -Walter Moser , « La mise en essai de discours dans l'Homme sans qualités de Robert Musil » , Novels and Intertexts II. Canadien Review of Comparative Littérature (W. Krysinski (éd) , mars 1985 , p. 12 – 45 .

20- Op. cit .,p. 25 – 26 .

21- من البديهي أن إعادة الوضع في منظور يمكن لها بل ويتوجب عليها أن تقوم انطلاقا من معطيات تاريخية. هكذا نكون قد أحطنا بها تاريخيا وحددناها بكثير من الصحة الـــ « high modernism » أو سنن المذهب الحداثي. انظر على الخصوص أعمال J. –M Rabaté « introduction au modernisme historique » , moderne , modernité , modernisme. Les Cahiers de Musée Natinal d'Art Moderne , 19 – 20 Juin 1987 , p. 94 – 108.) et D. Fokkema (« A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism » , Types of the Novel , Semiotics of the Social Discours , Poetics Todays , 3 : 1, Hiver 1982 , p. 61 – 79)

انظر أيضا (G.Cianci (éd) Modernismo / Modernismi dall'a vangardia storica agli anni Trenta e oltre , Milano , Ed , Principato , 1991.

22 - Jean – François Lyotard , Le postmoderne expliqué aux enfants , Paris , Galilée , 1986 , p. 30 .

23- Jean – François Lyotard , « Réécrire la modernité » , L' inhumain , Causeries sur le temps , Paris , Galilée , 1988 , p. 43 .

24- Ibid. , p. 37 .

25 -Ibid. , p. 42 .

26- الملاحظالت التالية لــ Pierre Fougeyroollas تنطبق جيدا على فهم مصائر وغايات الرواية: " الكلية، مهما كانت الصفة التي ننظر بها إليها، هي تأكيد للمطلق كنفي للنسبي والجزئي. من هنا، فإن الكلية تفصح عن نفسها كمظهر من مظاهر السلبيّة négativité "

P. Fougeyrollas, contradiction et totalité, surgissement et déploiements de la dialectique , Paris , Minuit , 1964 , p. 16 .

إن الرواية شكل رمزي وجدليّ حين تحكمها روابط متعددة بالنسبي، بالجزئي، وبالمطلق. فمرامي الكلية في حقل النسبي والجزئي تكوّن، جدليا، الشكل الروائي في شكل سلبية (« Aufhebung ») وتسمح بإثارة مسار تقابل الخطابات التي يؤدي مخرجها إلى " تمظهر للسلبية " يفهمNicolas Rosa هذا المشكل بطريقة صحيحة إذ يموضع Marcelle ضمن االتقاليد الروائية الحديثة .

C.F. Rosa , Los Fulgores delsimularco , Universidad Nacional del Litoral , 1987 , p. 179.

27 - يضع Milagros Ezquerro إشكالية قراءة " مارسيل " بطريقة صائبة مذكرا أن " المقولات الكانطية " (الفضاء، الزمن، السببية، عدم التناقض، مبدأ الهوية) على حد تعبير إحدى الشخصيات، توضع موضع تساؤل في هذه الرواية، إنها تستدعي حضور " الصورة الرمزية "

التي تظهر تحت عدة أشكال على طول الرواية [....] " مارسيل " تنشئ حقيقة روائية لوازمها البنائية هي الغموض، عدم الدقة، الارتياب واللاستقرار، زمن القراءة نفسه معقود من طرف هذه الآلية اللابنائية déstructurant [....] إذا كان قلب الزمن في" مارسيل " إسقاطا لرؤية للعالم مبادئها المبنينة مشكك فيها جذريا، فالأمر غير مريب إطلاقا، لكن المهم هو بالتحديد كون هذه الرؤية للعالم تعبر عن نفسها عن طريق تدمير الحقيقة الروائية في العناصر الأساسية المشكلة لها.
Milagos Azquerro , « Théorie et Fiction , le nouveau roman hispano-américain », Etudes crtiques , 1983 , p. 31 – 32 .

28- من أجل توضيح مهم حول " الذاتي " في الرواية الحديثة، ينظر ؛
J. – M. Bernstein , The Philosophy of The Novel. Lukas , Marxism And Dialectics of Form , Minneapolis , University of Minnesota Press , 1984 .
29- J. Forester , « Introduction : The Applied Turn in Contemporary Critical Theory » , Critical Theory and Public Life (J. Forester (ed)) , Combridge , Massachusetts , The MIT Press , 1987 (1985) , p XI .

30-انظر التعليق التالي لـــ. H. – R Jauss :

" بالنسبة لبودلير، التجربة الجمالية والتجربة التاريخية للحداثة تتداخلان وتلتبسان ببعضهما (...) على غرار مثال الرومانسية حسب ستاندال Stendhal، فإن الحداثة حسب بودلير، مسحوبةً من طرف الحركة المتسارعة للوعي التاريخي، لا تكف عن إعادة تعريف نفسهال بالتعارض مع نفسها "

Literaturgesghighte als Provokation , Frankfuft am Main , Suhrkamp , 1970 , p. 55 – 56 .
31- J. O'Neill , «decolonizatrion and the Ideal Speegh Community / Some Issues in the Theory AND Communicative Competence » in J. Forester , Op .Cit ., p. 57 .

32- انظر في هذا الصدد:
Saul Yurkievigh , Julio Cortazar , al calor de tu sombra , Buenos Aires , Aditorial Legasa , 1987 , p. 23 – 25 .
33- M. Holquist , Dialogism , Bakhtin and his world , Londres , New York , Routledge , 1990 , p. 75. (مأخوذا عن الترجمة الفرنسية)

انظر كذلك:
a. PONZIO ? TRA Semiotica e letteratura , Introduzione a Mighail Baghtin , Milano , Bompiani , 1992 و S. Petrilli , Materia segnica e interpretazione , Lecce, Ed Milella, 1995

. بالخصوص الفصول التالية

«Le categorie baghtiniane della letteratura per una anuova filosofia del linguaggio » و
«Produzione linguistica , ideologia e alterità : la filisofia del linguagio di Augusto Ponzio ».
34- Michael André Bernstein , « The Poetics of Ressentiment » , Rethinking Bakhtin , Extensions and Challenges , (G. S. Morson and C. Amerson (éds)) , Avanston , Illinois , Northwestern Univerity Press , 1989 , p. 197 – 223 .

دراسات باللغة الأجنبية

The Representation of the African 'Other' in Melville's *Moby-Dick* and Conrad's *Heart of Darkness*

Fadhila SIDI- SAID BOUTOUCHENT
Université de Tizi - Ouzou

Abstract

This paper intends to propose a re-reading of Herman Melville's Moby-Dick and Joseph Conrad's Heart of Darkness and explore the authors' discourse in relation to 'Africanism' where the black African is portrayed as the 'Other'. Toni Morrison introduces the term Africanism as: "The denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreading that accompany Eurocentric learning about these people" (Morrison, 1992: 6). Africanism is, then, the way the West constructs Africa. The latter is seen as a place of passivity, full of monolithic blackness, populated with black savage people who need saving because of their savagery and depravity. The purpose of this work is to explore to what extent do the two authors' perceptions of the African 'Other' resemble and\or differ from those that the general ideologies of their times circulated.

Introduction

There may be no paragraph, no sentence, and no word of Herman Melville's *Moby-Dick* that has escaped attention or not be mined for critical meaning over the course of the hundred years and more since it was first published. Practically, the same

thing can be said for Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. Thus, is it possible to say anything knew or relevant about these works of such remarkable density and resonance that has not at least been intimated before? For Bakhtin literature is another form of communication, and, as such, another form of knowledge. Thus "Even meanings born in dialogues of the remotest past will never be finally grasped once and for all", as Bakhtin noted, "they will always be renewed in later dialogue" (2002:39). Yet that 'renewed meanings in later dialogue' should be questioned too: perhaps the novel's forms of reach and connection make it transitive text: works dealing overtly with connections through space and time which become the kind of territory they describe, extending itself as we read it. Conrad himself noted that: "There are two more installments in [*Heart of Darkness*] which the idea is so wrapped up in secondary notions that you [Cunningham Graham]-even you! may miss it Mais après? There is an après" (Joseph Conrad, 1986: 157-8). Conrad, here, reinforces Melville's argument expressed decades before when *Moby-Dick* appeared. Melville wrote to Sophia Hawthorne:

> It really amazed me that you should find any satisfaction in that book [*Moby-Dick]* But, then, since you, with your spiritualizing nature, see more things than other people, and […] refine all you see so that they are not the same things that other people see, but things which while you think you humbly discover them, you do in fact create them for yourself. Therefore…I do not so much marvel at your expressions concerning *Moby-Dick*.
>
> (Quoted in Leon Howard, 1951: 12)

In both fictional works what is seen is likely to be not as pretty as some readers would prefer. Conrad's narrative aim is well expressed in his preface to *The Nigger of the 'Narcissus*' (1897). He states, "you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm – all you demand- and,

perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask" (xi). Thus, a literary text may produce meanings, **"**What art makes us *see,* and therefore gives to us in the form of '*seeing*', '*perceiving*' and '*feeling*' (which is not the form of knowing), is the *ideology* from which it is born, in which it bathes, from which it detaches itself as art, and to which it *alludes"* (L. Althusser, 1971:222). The 'ideology', to which it alludes in *Moby-Dick* and *Heart of Darkness,* is 'Africanism'.

For Morrison, The imagination that produces work which bears and invites rereading, which motions to future readings as well as contemporary ones, implies a shareable world and an endlessly flexible language (1992: xii). The selected novels invite rereading and allow us to explore the place that the African Other holds in these fictional works. We consider that Melville and Conrad could not have ignored the presence of the African Other in their basically imperializing societies. Ishmael shows Melville's ambiguous attitude towards the Negroes aboard the Pequod. Marlow's attitude towards the Africans is also ambivalent, oscillating between two poles, and sometimes his reflection is affected by a distorted perception of reality. He displays at times a critical self-consciousness, voiced in demystifying irony and hardly veiled anger. At other times, he assumes an unconscious attitude of racial superiority, as, for example when he is offended by the 'provoking insolence' of the manager's Negro 'boy'.

Africanism: An Ideological Discourse of Otherness in *Moby-Dick*

Toni Morrison introduces the term Africanism as: "The denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreading that accompany Eurocentric learning about these people". (Morrison, 1992: 6)

Africanism is, then, the way the West constructs Africa. The latter is seen as a place of passivity, full of monolithic blackness, populated with black savage people who need saving because of their savagery and depravity. The 'authorial ideology' of race during the two authors' time was centered on the purity of the white race justified by racist school of anthropology and ethnology. At the end of the nineteenth-century most racist school of anthropology developed as a means to study other races and cultures and sought to discriminate between high culture and sub culture and describe the 'savage' and 'barbarian' in opposition to the 'civilized' to emphasize absolute forms of racial and cultural difference. The 'barbarism' of colonized people was 'scientifically' stated through these pseudo racial theories to justify their subjugation in the name of civilization and 'progress'. This, of course, played an important part in the propaganda of imperial expansion.

The ideology of Otherness is principally a matter of perception influenced by religious, cultural, economic and social interests. This racial belief became widespread in Britain and America and, obviously, it was expressed in literature. If such literature can demonstrate that the 'barbarism' of the native is irrevocable and deeply engrained, then the European's attempt to civilize the 'savage' native provides him moral superiority. We consider that the two authors sometimes adhere to the contemporary racial discourse; but most of the time, they resist and reverse the negative portrayal of the Other. Melville's ambiguities or Conrad's ambivalence towards the Other in terms of the dialectic of Self and Other in their fictional works can, partly, be explained by the fact that both are outsiders. Conrad as a Polish émigré in England can be considered as a racial outsider and Melville's social and economic demotion of his family makes him feel as a social other.

In Melville's work the discussion of the self-other dialectic peculiar to America in the first half of the nineteenth century is carried out in an ironic and metaphorical manner. In fact, Melville was able to employ "an imagined africanist persona to articulate and imaginatively act out the forbidden in American culture" (1992:66), as for example, slavery or ideological, and metaphysical concepts of racial difference in America. Indeed, the African-American characters in *Mody- Dick* serve both social and political purposes.

The portrayal of the black cabin boy, Pip, is quite significant in relation to the racial discourse. Dough-Boy Pip is "like a black pony", he is "over tender-hearted […] very bright, with that pleasant, genial, jolly brightness peculiar to his tribe'' (1994: 393). Once introducing this 'tribal' stereotype, Melville reminds his reader, "Nor smile so, while I write that this little black was brilliant, for even blackness has its brilliancy […] But Pip loved life, and all life's peaceable securities; so that the panic-striking business in which he had somehow unaccountably become entrapped, had most sadly blurred his brightness" (Ibid.394). Melville through using such phrases: "Nor smile so", "brilliant" and "entrapment" is referring to Africanism where he is trying to dissolve racist assumptions about African - Americans and slavery as a social, economic, and political institution which had "entrapped" and "blurred" the African - Americans "brightness".

Introduced through the Negro stereotype, as the happy-go-lucky, tambourine playing black boy, he is soon given another, more serious and more individualized dimension. It is Pip who perceives the full significance for himself and the rest of the crew of Ahab's determination to hunt down the white whale: "Oh, thou big white God aloft there somewhere in yon darkness, have mercy on this small black boy down here; preserve him from all men that

have no bowels to feel fear!" (Ibid. 149) His prayer, with its race-conscious overtones and following as it does immediately upon Daggoo's fight with the white sailor, refer to the racial discourse, a theme which reappears in Pip's later scenes. The incident of Pip's first leap overboard and Stubb's subsequent lecture on the relative value of whales and black men definitely, meant to function as a vehicle for comment on slavery.

The representation of the black as the Other refers to complex issues of the author's time, as Morrison well expresses it, "What became transparent were the self-evident ways that Americans choose to talk about themselves through and within a sometimes metaphorical, but always choked representation of an Africanist presence" (Ibid. 17). When the bowline wrapped around Pip's chest and neck, he is being drawn through the water beside the boat so Stubb, the mate, must decide whether to cut or not the line, thus saving Pip but losing the whale. The rope is cut and Pip is saved, but only to take a tongue-lashing from the boat's crew for costing them their catch. The terms of profit and loss in which Stubb and the narrator comment on Pip's action gives this episode another dimension: commerce reinforces the dialectic of self-other through exploitation of the Africans. Stubb cried, "Stick to the boat, Pip, or, by the Lord, I won't pick you up if you jump; mind that. We can't afford to lose whales by the likes of you; a whale would sell for thirty times what you would, Pip, in Alabama." And the narrator adds, "[…] perhaps Stubb indirectly hinted, that though man loved his fellow, yet man is a money-making animal, which propensity too often interferes with his benevolence" (Ibid. 395). In this passage, we can see Melville complaining about what Carlyle calls the cash-nexus. This cash-nexus is the cause of alienation of self-othering. Money, the Dollar, is the fetish that people worship. This fetish- the Dollar- inhibits the satisfaction of human desires for higher ideals reducing them into

membership of a commercial society with no individuals that is selves on their own.

Contemporarily, it is certainly pertinent to the problem which fugitive slaves posed for Northern commercial interests. From an ideological and humanitarian standpoint, the North would be expected at least to admit - if not actually encourage - fugitives. But, as Melville's narrator observes, "man is a money-making animal," and Northern businessmen were overwhelmingly opposed to the abolitionists' efforts to encourage runaway slaves. Abolitionist agitation, in the eyes of such men, posed a dangerous threat to profits, and they were loath to exchange a whale - or anything else - for a black man, like Pip.

We can, then, say that Pip has an important role. He is delineated as a complex individual with a crucial part to play in the novel, rather than as a stereotyped Negro. Melville created Pip to humanize the mad Ahab and also to make us see the black boy's humanity. He makes Pip a Negro and calls attention to this fact both in the prayer and in the opening lines of "The Castaway" chapter. In the latter scene, Melville sets up the theme of human isolation and its relation to slavery. Pip's despair, his belief that he has been abandoned by the ship, is the product of his life as a slave, a sense that he cannot count as a human and this reveals Melville's concern with slavery.

Daggoo, one of the Pequod's harpooners, is another character in *Moby-Dick*. He is described as "a gigantic, coal-black negro-savage" from Africa. Melville takes the opportunity to introduce explicit Negro-white comparisons, in which the latter comes off second best: "a white man standing before him [Daggoo] seemed a white flag come to beg truce of a fortress" (1994: 127). Again in Melville's description of the African there is ambivalence. On one hand, the character's portrait fits the complacent American stereotype of the Negro as "a gigantic" and "savage"; on the other hand, there is something of the noble

savage convention ("Daggoo retained all his barbaric virtues"), where the Negro is not docile and self-effacing. Instead, Daggoo, “the imperial negro”, is proud of his race. In chapter *Midnight, Forecastle* he states: “What of that? Who's afraid of black's afraid of me! I'm quarried out of it” (Ibid.178). The black character allows Melville to introduce an important theme: racial relationship between the white man and the black man. When Daggoo is challenged by another sailor who taunts him, “Thy race is the undeniable dark side of mankind--develish dark at that”, he cries, leaping on his opponent “White skin, white liver!” (Ibid) The African calls the other's bluff, and in the ensuing fight Melville makes clear that this is not just another skirmish between sailors. It is a contest between black man and white man. We feel Melville, here, clearly on the Negro's side.

The last Negro to appear in *Moby-Dick* is the old Cook Fleece. He is introduced as a comic character when Stubb has some fun ordering ‘the old black’ to deliver a message to the sharks: “tell ’em they are welcome to help themselves civilly …but they must keep quiet.” It is true that the sermon to the sharks mixes humor with a serious bit of philosophizing pertinent to the novel's theme; however, Fleece’s thick dialect: “Fellow-critters: I’se ordered here to say dat you must stop dat dam noise dare” (Ibid. 288) reveals Melville stereotyping this one Negro when he has taken care to avoid such treatment of the others in *Moby-Dick*:

> The old black, … came shambling along from his galley, for, like many old blacks, there was something the matter with his knee-pans, which he did not keep well scoured like his other pans; this old Fleece, as they called him, came shuffling and limping along, assisting his step with his tongs, which after a clumsy fashion, were made of straightened iron hoops; this old Ebony floundered along, and in obedience to the word of command, came to a dead stop on the opposite side of Stubb’s

> sideboard; when, with both hands folded before him, and resting on his two-legged cane, he bowed his arched back still further over, at the same time sideways inclining his head, so as to bring his best ear into play.
>
> (Ibid.287)

The above passage reveals an Africanist discourse where the comic scene and the Negro dialect may refer to Minstrelsy where the black entertains the white (Fleece and Stubb), and the old black obeying the white man's orders may refer to the master-slave dialectic. The ironic tone may probably refer to this 'africanist other' (borrowing Morrison's word) as Melville's strategy to critique slavery as a contradiction to American ideals, those that open the preamble of the Declaration of Independence that *all men are created equal*, that they are endowed by their *Creator* with certain *unalienable Rights*: *Life, Liberty and the pursuit of Happines*s. What is important in the New World was its claim to freedom but what was disturbing was "the presence of the unfree within the heart of the democratic experiment" (1992:48). This can also be applied to Europe. When Conrad came to England at the end of the nineteenth century, England had already known a process of democratization that changed completely the social fabric at home and a colonial system based on racism in the colonies. This reversal aspect is an important theme that we can find in Conrad's *Heart of Darkness*.

Africanism: A Racial Discourse in *Heart of Darkness*

The debate over 'Africanism' in relation to Conrad's fictional work, *Heart of Darkness,* has started with Chinua Achebe's terms "Bloody racist" (1977:787) in his essay "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*". By pointing out Marlow's horrific depiction of the Africans he encounters as mute 'savages', Achebe highlights what he

considers a clear-cut racism inherent in Conrad's work towards blacks. Let's see his view on the following passage when Marlow remarks of the native African, who was his fireman, "[…] was as edifying as seeing a dog in a parody of breeches and a feather hat walking on his hind legs. A few months of training had done for that really fine chap" (1990: 97). Marlow adds: "He ought to have been clapping his hands and stamping his feet on the bank, instead of which he was hard at work […]He was useful because he had been instructed" (Ibid). For Achebe, the above passage shows Conrad dehumanizing Africans in this novella by denying them the presence and individuality accorded to European characters in the novel. He states:

> Having shown us Africa in the mass, Conrad then zeros in on a specific example, giving us one of his rare descriptions of an African who is not just limbs or rolling eyes…He might not exactly admire savages clapping their hands and stamping their feet but they have at least the merit of being in their place, unlike this dog in a parody of breeches. For Conrad things (and persons) being in their place is of the utmost importance.
>
> (Ibid.788)

So, is Marlow expressing European prejudice of racial superiority? Achebe implies that Conrad evokes ethnocentric racial stereotypes of savages stamping and staying in their place; i.e., the blacks in the 'jungle', while Europeans have advanced beyond that state. We consider that the narrative of *Heart of Darkness* embodies ambivalent meanings where it is hard to state Conrad's racial discourse over an 'Africanist presence'. If we take Conrad's ideas of 'right place' and 'displacement' the meaning will change. We think that the irony turns against the Europeans, those who have chosen to put themselves in the wrong place, bringing their 'improving knowledge', and their 'instruction' to hide their financial motives. What Marlow, for example, perceives as the 'incrustability' of his surrounding is the degree to which it threatens him. Despite its 'strangeness' or 'otherness', Marlow

feels a 'kinship' with the jungle; it is monstrous and yet it is attractive to him. Even if he cannot comprehend and therefore cannot control or contain it, he is aware that it is a source of power and force. This shows an inversion of power between the white man and the colonized land. The relationship of colonizer to the colonized is one of dominant possession. The colonizer assumes that he owns and controls the colonized space and can use its indigenous inhabitants as he wishes. But, for Conrad the land is a space not controlled by but controlling Marlow and later shown to control Kurtz. The equation, then, that the white man's act of possession towards the 'strange land' is just inverted.

The state of confusion that Marlow experienced after the death of the black helmsman gives another dimension to this event. The horror of the death of the helmsman makes Marlow confused, which is expressed in his panicked concern to change his shoes, now uncomfortably clogged with blood. The disruptive intensity shows Marlow close to the black, seeing in him a lost person, despite their difference. For with their work "neither that fireman nor I [Marlow] had any time to peer into our creepy thoughts" (1990: 98). Here, there is identification between the self and the Other. Freud tells us that communication with the other is often a communication with the self. When people lament the death of others, they are in fact weeping over their own through identification and kinship with the dead. It may refer to Conrad's lament, which alludes to the 'lost' mother and home. This pain and deception is consciously and unconsciously expressed in this fictional work.

It is true that the natives are in no way individuated. They are 'prehistoric'; their frenzied howling and dancing are, like the wilderness, monstrous and attractive, whose incomprehensibility and exotic 'otherness' are equally attributed to them. The landscape is thus virtually erased of

the human – in any social-cultural manifestation. Rejected back into a distant past, the natives are reduced to separate anatomical parts, "black hands, a mass of hands"; "[…] naked breasts, arms, legs, glaring eyes – the bush was swarming with human limbs in movement, glistening, of bronze color" (Ibid.200). These phrases assimilate the human bodies into the trees and bushes, underscoring the stereotype of primitive savagery – the black as a contemporary ancestor, as a physical animal, and as a human body without intellect. The whole novel draws heavily upon a body of cultural texts rich in images and assumptions about Africa and the African as primitive, which pervaded mid and late nineteenth-century European culture – and which still have their powerful representatives today. Achebe considers that Conrad's work is a part of a whole discourse about Africa that includes "whole libraries of books devoted to the same purpose." (Achebe, 1977:783) By 'Cultural texts' we mean not just adventure novels, but other literary forms – travel journals, missionary reports, newspapers, illustrated magazines – and mass cultural enterprises and scientific exhibitions. Via such media, Africa and the Africans are represented for Europeans understanding and 'consumption' as the darkest wild place full of 'savages', which produce stereotypic images of the African as the 'Other'.

The chain-gang episode shows Africanism as "a dark and abiding presence […] both a visible and an invisible mediating force" (1992:46). Marlow gives us details of what he witnesses. He gives us images of appalling decay and futile suffering, waste and physical atrocity, and this is surely accentuated by some phrases of the following extract: "A slight clinking behind me made me turn my head. Six black men advanced in a file, toiling up the

path…I could see every rib… each had an iron collar on his neck, and all were clinking" (1990: 154). The accumulation of particular concrete sense impressions (aural and visual) images - clinking, advancing blacks, iron collars - slowly consolidate into meaning. Marlow hears a clinking and gradually he attributes signification to it: it is the chain of a chain gang. Later, the description is more violent with the description of the 'shapes' in the grove of death. The following phrases- the face, the black bones, the eyelids, the orbs, the bundles of acute angles and dying laborers- reveals slavery as an inhuman enterprise.

Hence, the misrepresentation of the natives in this narrative is Conrad's 'strategy' to make us 'see' the atrocities caused by the ideology of difference celebrated in the nineteenth century in Europe. The episode of the 'chain gang' dramatizes the Self - Other dialectic where the African Other is reduced to a slave, a disposable subject. The 'clinking' sound of the chain refers to a historical reality of the slave trade in Africa, and mediates Conrad's criticism towards the whole enterprise as an economic otherness.

It is through Marlow that Conrad manipulates several aspects of Africanism. During his voyage up the river, at "The Central Station", he recalls that 'going up that river was like traveling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings" (Ibid. 182-183). The primeval world which Marlow encounters is also full of savages: "we were wanderers on prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil" (Ibid.185). The ambiguity in relation to the 'savage' is the pronoun 'we' used by Marlow. His use of the

pronoun - we - seems awkward. If we deconstruct this stylistic turbulence, we have to wonder about Marlow's meanings of this pronoun. Who is this 'we'? If it implies a familiar conversing community, who belongs to it? Later, the reader has a possible answer. Kurtz's ideals are disclosed in his report of the International society for the suppression of savage customs where he began with the argument that *we* white, from the point of development we had arrived at, 'must necessarily appear to them [savages] in the nature of supernatural beings-we approach them with the night as of a deity" (Ibid.199), and so on. A multiplicity of voices can then be heard, and no clear hierarchy can be established among them.

Conrad as a Western shows his belonging to Europe even if he didn't accept the white man's deeds overseas. One reason that makes us say this is the fact that Marlow shares an ambiguous moral relationship with the main character, Kurtz. Marlow states: "I should be loyal to the nightmare of my choice" (Ibid. 231). However, Conrad's use of the 'civilized vs. the 'savage' opposition may be seen as a 'strategy' to propose the contrast and to redistribute the defining terms of it. In fact, qualities which are attributed to the 'civilized' are shared by the 'savage'. He, thus, critically undermines the 'progressive' thrust of the Darwinian view of the evolutionary social development by suggesting that the 'civilized' is nothing more than the 'primitive dressed up in "pretty rags – rags that would fly off at the first good shake" (Ibid. 187). The image of the savage reflects the inner truth of the human kind and it is the 'forgotten and brutal instincts', which drive 'civilized' Kurtz into the wilderness where he behaves as a 'savage'.

Hence, in *Heart of Darkness* light/dark, past/present, civilized/savage reveals a mode of thinking central to modern Western culture. This mode of thinking is a part of

everyday form of living as good/bad; old/young-that it becomes a natural structure of thought. Then, as an everyday mode of perceiving and organizing people and the space, and objects around the people, this opposition carries with it the conviction of the substantial. Things are in or out, standing or sitting, left or right. Applied to this narrative, Conrad finds in these binary images a powerful tool which, when re-evaluated, can provide the means for a radical and disturbing critique of the Western's too-easily assumed cultural norms. Conrad shows the white color representing 'blackness' and the "civilized" Kurtz to be uncivilized and savage. Accordingly, Marlow's comments on the barbarity and brutal instincts he discovers in Africa suggest a critique over Victorian ideas of progress. Thus the negative representation of the 'Other' as savage may be applied to both the Africans and Europeans.

Ahab/ Kurtz: 'Interlocutors' of Africanism

Ahab and Kurtz, as 'white heroes', ironically, stand as Western interlocutors of Africanism. To reinforce the supremacy of the 'white' race both Melville and Conrad invest their characters – Ahab and Kurtz– with supernatural qualities. They stand as 'types' for America as the 'promised Land' and Britain as the 'grand empire'. Melville presents Ahab as 'God-like' man. He is invested with the qualities of a great hero, and Kurtz is described as being "an exceptional man, of the greatest importance!" (1994: 165) Conrad goes further by making him stand as "a universal genius" (Ibid.173) Both Ahab and Kurtz are respected and feared, "not much of an insult, that kick from Ahab" (1990: 135) "be kicked by him [Ahab]; account his kicks honors" (Ibid.136). Whereas Kurtz "you don't talk with that man – you listen to him." (1990: 213) The rumors, too, are used to magnify the characters and make

them appear as heroic figures. Conrad, like Melville, first alludes to Kurtz, then, gradually, builds a heroic stature round him and realizes a pattern for a hero.

The authors' criticism toward Africanism as a racist discourse in Western thought is done through both Ahab' and Kurtz' demon-intoxication or possession.

Melville goes on to describe the rise of Ahab's monomania, when, after the fight, lying in his hammock and rocked by the storms of the Patagonian Cape, "this torn body and gashed soul bled into one another; and so interfusing, made him made". He adds, "[…] far from having lost his strength, Ahab, […] did now possess a thousand fold more potency than ever he had sanely brought to bear upon any one reasonable object"(1994: 186-88). Melville gives us a remarkable account of how a physical wound unites with mental anguish in a craziness that comes to possess and redirect the mind upon a single insane object. The same process is done by Conrad towards Kurtz: "The wilderness[…] had taken him, loved him, embraced him, got into his veins consumed his flesh, and sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation" (1990: 205). Both Ahab's and Kurtz's madness make them see things as they are but as we cannot bear to have them.

Ahab demon- possession mediates Melville's critique towards Western Civilization with its obsession to material acquisition. Kurtz's megalomania to appropriate the 'dark continent' refers to the European colonizer. The process of demonism on psychological grounds of both Ahab and Kurtz can be seen as an ironical strategy to demolish the "white supremacy", and mount a critique to the issue of slavery. Kurtz's concluding cry sounds as an end for both 'white' heroes.

Conclusion

This study has shown that Africanism as a racial discourse has no settled voice, in both fictional works, vacillating in dialectic or continuing dialogue between Melville's ambiguities and Conrad's ambivalence. For Morrison, "Encoded or explicit, indirect or overt, the linguistic responses to an Africanist presence complicate texts, sometimes contradicting them entirely" (1992: 66). On one hand, they both inhabit and manipulate contemporary racial discourse, giving a material sense of its structures and functions. Melville gives us his understanding of racial position as an American man in the mid-nineteenth-century where ethnology gives substantial sense to the ideology of race. *Moby Dick*is marked by the self-other dialectic where the African is othered by slavery. *Heart of Darkness* is also marked by an Africanist discourse where Africa is described as "impenetrable jungle" with "enormous wilderness" and black slaves. On the other hand, in both authors'narratives, the "linguistic responses to Africanism" provide paradox, ambiguity, and violence; and serve as a means to critique slavery. For them, this 'Africanist other' becomes a means of thinking about the science and politics of race, the constitution and the boundaries of the human bodies, and the deep structures of identity.

We dare, then, to suggest that Melville and Conrad use artistic strategies to transfer internal conflicts of a "black darkness" to whiteness as "meaningless", "unfathomable" and "implacable" in *Moby-Dick* and to violently silenced black bodies in *Heart of Darkness*. For different and sometimes similar reasons, they experienced a life of restlessness, which might explain the perpetual quest for identity and selfhood in their respective works. The confluence of personal factors of instability like the loss of parents at an early age, social and economic demotion of their families, and the encounters with people of various races and classes on their trips helped to define the dialogue of sympathies, and anxieties of the two authors' imagination; and above all their rejection of the established Westerner notions both scientific and

ideological. Hence, Africanism is used, by both writers, as a metaphor for questioning the validity of 'scientific' theories and, sometimes, refuting the contemporary racial discourse. While sharing their contemporaries' curiosity of that age-old desire of the Other, Melville and Conrad maintained an ironical relationship towards it.

Works Cited

ACHEBE, Chinua. "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness,*" in *The Massachusetts Review*, 18:4, pp.782-94 (winter, 1977).

ALTHUSSER, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York and London: Monthly Review Press, 1971.

CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness* and *Other Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

- *Almayer's Folly*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

- *The Nigger of the "Narcissus"*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1963.

……………………. . "Letters to R. Cunninghame Graham, dated February 8, 1899" in *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Vol. 2, 1898-1902, London: Cambridge University Press, 1986.

COLLITS, Terry. *Postcolonial Conrad: Paradoxes of Empire*. New York: Routledge, 2005.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism*. New York: Routledge, 2002.

HOWARD, Leon. *Herman Melville: A Biography*. Berkeley: University of California Press, 1951.

MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. London: Penguin, 1994.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination.* New York: Harvard University Press, 1992.

PETERS, G. John. *The Introduction to Joseph Conrad.* New York: Cambridge University Press, 2006.

SUNDQUIST, Eric J. *Empire and Slavery in American Literature: 1820-1865.* Mississippi: University Press of Mississippi, 2006.

The American in Algiers (1797) as an Abolitionist Poem: the Appropriation of White Slavery in Algiers as an Appeal against Black Slavery in the United States.

By Bouteldja Riche and Mouloud SIBER
Mouloud MAMMERI University of Tizi-Ouzou

Abstract

This paper has studied the issue that The American in Algiers (1797) is an abolitionist poem. As the poem is anonymously published by an American writer, it is read from a new historicist and cultural materialist perspective. Therefore, it is considered in the light of other American writings, literary or not, that were produced in the 1790s and dealt with the captives of Algiers crisis or slavery in the United States along with the Constitution of the United States and the Declaration of Independence. The point is that the poem appropriates the crisis of the so-called captivity and enslavement of American citizens in Algiers to appeal against black slavery in the United States. This is achieved through drawing analogies between the political and religious factors behind the slavery practice both in Algiers and the United States as well as revealing the inhumanity of the practice. Doing so allows the poet raise abolitionist concern on the part of the Americans, who are outraged by the enslavement

of their citizens in Algiers but carry on exploiting black slaves in their own soil.

Keywords: *American captives in Algiers, black slavery, political and religious factors, inhumanity, abolition.*

Abbreviation: within the framework of this paper, ***AA*** is used to refer to the poem *The American in Algiers* (1797).

Introduction

Black slavery has early been a controversial issue in American culture. Though the majority of voices were for slavery rather than against it, some early American writers were foregrounding the idea that black slavery was at odd with the founding principles of the American nation. When the Americans were coping with their own citizens being enslaved in North Africa in the end of the eighteenth century, there was a rush after deploring their states through captivity narratives, poems, plays and non-fiction writings. Among these works, one poem is particularly interesting as it draws an analogy between black slavery in the United States with white slavery in Algiers. The anonymous poem *The American in Algiers, or the Patriot of Seventy Six in Captivity* (1797) is a very important contribution not only to the bulk of literature that was being poured into American culture about white slavery in North Africa but also about black slavery in the United States.

The little critical attention the poem has received has made some reference to its interest in the issue of slavery. Philip Gould observes that while the poem "called for relief of American

citizens who were enslaved in North Africa" it also highlighted "this same problem in the United States" with the enslavement of Africans by white planters (Gould, 2003: 95). Philip Gould does not, however, say anything about the abolitionist objective of the poem. Yet the writer divides the poem into two cantos. The first aligns with the popular culture about the evils of North African captivity so that the second would bring the American audience to a universalist and humanist perception of slavery. In this perspective, Paul Baepler (1999) emphasizes the significance of the North African captivity narratives to the emergence of the issue of slavery in America as they lead to the emergence of both pro-slavery and anti-slavery voices. The abolitionists recognized in the inhumane treatment of the white slaves of Africa the prominent argument against the ills of domestic slavery while the white proponents of black slavery saw in it the right argument for the inhumanity of the blacks as they originate from Africa. What Baepler does not say is that there was a collection of writings that were written not by captives but by their fellow citizens in the States, and these were not only concerned with the issue of captivity but also with issues related to domestic slavery. Not many scholars have though underlined the appropriation of white slavery in Algiers as an appeal against black slavery in the United States in these writings. James Micah Guster (2005) is a pioneering figure in underlining this idea in his historical introduction to the poem. As a matter of fact, though he does not provide a theoretically foregrounded analysis of the poem to explore this idea, it is important not to ignore acknowledgment of his idea as a starting point for this article.

Issue and Working Hypothesis

This article suggests a new historicist and cultural materialist reading of the anonymous poem *The American in Algiers* (1797) so as to underpin the appropriation of the evils of the enslavement of American citizens in North Africa as an appeal against the enslavement of the Africans in the United States. The idea is that the writer of the poem uses an element of the mainstream culture, namely the captivity genre, so as to initiate a discourse against the institutionalization of slavery in the United States. Therefore, the poem is at once conforming to the mainstream writings about white and/ or Christian slavery in North Africa, most importantly Algiers, and fleshing out a kind of counter discourse against black slavery in the States. On the one hand, it engages a kind of discursive practice with other writings of the period such as the narratives of captivity in North Africa, diplomatic correspondence and other writings about the suffering of Americans in North Africa. On the other hand, the poem is in dialogue with documents like the Constitution of the United States and the Declaration of Independence, which say least about the rights of the blacks, who are excluded from their emancipation project, and other writings which tend to glorify these fundamental texts despite their internal inconsistencies.

The poem, it should be said, is divided into two cantos: the first gives voice to an American captive in Algiers; the second is narrated by an African slave in the States. Both narrators speak out their sufferings under the shackles of slavery in Algiers and the United States, respectively. The aim behind this structural division is two-sided. First, the writer aspires to make the cause of the blacks known to the American reader through the lenses of

the sufferings of their own compatriots in Algiers. In this way, he (or she) draws an analogy between black slavery in the United States with white slavery in Algiers so as to raise a kind of abolitionist consciousness in the United States against the former since the Americans were outraged with the latter. The analogy drawn is directed towards three main points: the political and religious roots of slavery and the inhumane process through which the free men and women become slaves.

In terms of theoretical framework, this paper addresses the poem from a **new historicist** and **cultural materialist** perspective. The poem will be read in the light of the historical and cultural period in which it was published, i. e. the 1790s, when black slavery in the United States and white slavery in North Africa were prevailing so as to reveal its discursive relation with the historiography behind white and black slavery as well as the texts that were written on this historiography. As the poem is anonymous, the study of the appropriation of white slavery in North Africa as an appeal against black slavery in America is achieved through reading the poem in relation not only to the history of the issue of slavery but also the kind of literary and non-literary writings that were produced in the period. New historicism is used so as to show that the poem conforms to and is woven with the mainstream culture about white slavery in North Africa, and its cultural materialist aspect is related to the writer's commitment to the cause of the blacks, using one of the most important issues of the period. Indeed, though cultural materialism is the British equivalent for the American new historicism, one important element of difference is that the former gives importance to liberal and humanitarian **commitment** (Barry, 1995: 183) while the latter is less

concerned with such commitment, being more interested in questions of state power and its workings (Ibid. 179). Nevertheless, the two involve the reading of literary texts in the light of history as well as non-literary texts as these are woven textually within the literary texts. The document in the light of which the literary text is read becomes its “co-text”, and both of them are “expressions of the same historical moment” (Ibid. 173). According to Hans Bertens, the “new historicists see literature as actively involved in the making of history through its participation in discursive practices” (2001: 179). It is important to say that the new historicist reading of a literary text shows the ways it contributes to the making of history through reproducing the dominant discourse and at times criticising it. However, according to Bertens

> while cultural materialist analyses of literary texts bring to light how these texts are (inevitably conservative) instruments of a dominant socio-cultural order, they also demonstrate how the apparent coherence of that order is threatened from the inside, by inner contradictions and by tensions that it seeks to hide. (Ibid. 186)

It means that the cultural materialist reading of the poem would show the way the poet reveals the inconsistencies and contradictions endemic to the American people and their rulers who are outraged by the enslavement of their fellow citizens in North Africa while they perpetuate slavery in their own republic.

Discussion

During the two decades that followed independence and as a result of the emergence of the North African captivity crisis on the American scene, the word *slavery* kept resonating tacitly in the American culture. Yet it was more popularly spread to the enslavement of the Americans in Algiers than the black slavery in the United States. For example, General David Humphreys and others celebrated the ideal of freedom so rooted in the American nation and made every man and woman happy to be American and free and denounced the so-called slave regimes that were prevailing in North Africa. Humphreys and others did not say anything about the blacks, who were being enslaved by these happy Americans, as if their enslavement participated in the perpetuation of this happiness, which was one of the founding principles of the nation. As a matter of fact, the poet in *The American in Algiers* tries to bring the evils of black slavery to the American scene through drawing a parallel with the enslavement of American citizens in Algiers. Canto One of the poem shows the extent to which the enslavement of the Americans in Algiers is evil so as to bring the issue of black slavery in the United States to the conscience of the slave holding Americans. Therefore, the poet juxtaposes the enslavement of the Americans in Algiers with that of the blacks in the States, which is the subject matter of Canto Two. In this way, the writer's abolitionist message would easily be received through making the American readers identify themselves with the sufferings of their fellow citizens in Algiers. Micah Guster observes that this juxtaposition aims at highlighting "the hypocrisy of Americans, who were outraged by the enslavement

of their fellow citizens in Algeria [..] while they continued to accept slavery at home" (2005: 243).

Canto One of the poem involves a kind of dialogue with the problem of the slaves in Algiers and the writings that were produced to depict its evils. It conforms to the mainstream culture that depicted the inhumanity of the enslavement of Americans in Algiers. However, the poem has a second dimension, that of showing the hypocrisy of the American slave holders who are outraged by the suffering of their citizens in Algiers while they keep enslaving Africans in their so-called land of liberty. Canto Two of the poem gives voice to a black slave in the United States. The poet starts the canto with addressing directly to the reader, "Now gentle reader, think thy task not hard/ Awhile to listen to sable bard" (AA: 262) who is going to defend the lost cause of "his hapless race" (Ibid.). The poet wants the black narrator's voice be heard by the American readers, who are being outraged by the North African slavery but unaware or ignorant of the slavery that prevails within their own nation. They are tricked by "the inconsistency of those/ Feigned friends to Liberty, feigned slavery's foes" (Ibid.). The poet refers to the hypocrisy of the slave holders in America and their government which does by no means prohibit this slavery. The poet calls them to be aware that America is "thronged with slaves" (Ibid.). The idea of the inhumanity of the slavery practice in the United States was scarcely popular if compared to that of the Americans in Algiers. Therefore, the poet "shall dare address /A world of **critics**, and her thoughts express, / The envenom'd source of every ill to trace "(Ibid.; emphasis added). The poet is aware that the issue of black slavery in the United States he (or she) is advancing is controversial and knows that the poem will

face the criticism of many proponents of slavery. These are all those people who are taking advantage of the principles of the Constitution of the United States and the Declaration of Independence, which ensure liberty and the pursuit of happiness of the Americans but do nothing to turn the African slaves free.

The Political Roots of Slavery in Algiers and America

The American in Algiers is a poem not about white slavery in Algiers exclusively but about black slavery in the United States. The author starts the poem with narrating about the sufferings of an American veteran of the war for Independence in the yoke of slave holding Algerians so as to make the American slave holders aware of the inhumanity of what they are enduring upon the blacks in America. He (or she) explains the enslavement of the Americans by the Algerians through the political circumstances that prevail in their country. Therefore, the poet depicts the sharp contrast between America's ideal of liberty and Algiers' so-called oppressive powers. The narrator of canto one was once a freeman thanks to their fight against Britain, "the tyrant Cage" (AA: 253). He participated in this fight which inaugurated America as a land of liberty. The Constitution of the young nation claims this liberty to be "the birthright of Columbia's sons" (Ibid. 252). This means that the Constitution ensures that every American is entitled with the right to freedom. The poet is paraphrasing the ideas of such poets as David Humphreys who considers the people of the United States as "freedom's heirs" (Humphreys, 1804: 30) and "Blest if they knew to them alone 'tis given" this Liberty so fundamental to the Constitution upon which the government operates and which inspires from the Declaration of Independence, "Our Constitution form'd on Freedom's base" (Ibid.). The poet also

paraphrases the two founding texts of the Americans nation which made of the liberty of the Americans their objective.

However, far from the democratic nation, the Americans are enslaved by the so-called terror and tyranny of the Algerians. When the poet speaks about Algiers, he (or she) uses words like "tyrants rod" (AA: 251), "tyrant's chain" (Ibid. 259) and "thankless tyrant in Algiers" (Ibid. 260), which embody the consideration of Algiers as an enemy of Liberty contrary to the United States. Indeed, this conforms to the mainstream depiction of the rulers of Algiers and other Oriental powers as despotic rulers, who supposedly only to terror and violence they pledged allegiance. In the American mainstream culture, there was this tendency to consider the Oriental powers like Algiers as enemies to liberty. John B. Wolf (1979) explains this by the idea that the "real authority in the regency [of Algiers] was exercised by the dey" and the appointed "ministers" who "serve at his pleasure" (1979: 292). Therefore, they were authorised to encourage the so-called piracy to enrich their ruler. The capture and enslavement of Westerners like the Americans offered an opportunity for this. It means that the practice of slavery had an institutional status in the North African powers not like in the United States, David Humphreys and others might say.

The writer of the poem conforms to this portrayal of Algiers like many other American poets, former captives and statesmen. For instance, David Humphreys draws a distinction between the encroachment of this love and protection of liberty in the institutions of the land with the prevalence of oppression and barbarism in Algiers. He writes, "We lack the gaudy pomp that wails/ On Eastern Monarchs, or despotic states; / Yet well we spare what realms despotic feel, / Oppression's scourge and

persecution's wheel" (1804: 37). What is important to say is that in paraphrasing the mainstream culture, the poet aspires to show the hypocrisy that is the Americans', who are supposedly enemies of terror and friends of liberty, while the institutions of their republic exclude the black race from this emancipatory project. Later on in 1798, John Foss published his *Journal of the Captivity* where he narrates his years of captivity in Algiers from 1793 to 1797. He concludes it with a sharp contrast between the United States and Algiers. Thanks to the "Republican government of the United States [which] set an example of humanity to all governments of the world" (Foss, 1999: 95), he was released to "enjoy Liberty; the greatest blessing human beings ever possessed" while in Algiers he "had been suffering the most inhuman slavery" (Ibid. 99-100). Nevertheless, the poet does not agree with the idea that the United States was an *absolute* land of liberty.

As a matter of fact, the poet starts by addressing his (or her) critique towards the members of the American government in the United States and abroad as diplomats so as to plead the cause of the black slaves. Statesmen like Thomas Jefferson, John Adams and David Humphreys, among others, made of the happiness of their fellow citizens their essence. They started this with the drafting of the Declaration of Independence and its framers' devotion to release the American captives in North Africa. However, they say nothing about the black slaves within their own nation. The poet writes,

> Ye rev'rent Sages! Who first fram'd the plan,
> And rear'd the fabric of the rights of man,
> To you I speak, in truths undaunted tone,
> And plead the cause of Afric's injure'd sons. (AA: 264)

The poet is outraged by the fact that the Declaration of Independence was an “instrument” supposed to contain “The Laws of Nature, and the Rights and Man” (Ibid.) to “bind our Africans in slavery’s chain” (Ibid.). He (or she) wants them to recognize their “shame” (Ibid. 265) that “by [their] declaration we are made free” but “Afric’s sons continue slaves to be” (Ibid). The Constitution of the United States, too, contains an inconsistency in its defence of the rights of man by authorizing the enslavements of a portion of the human race by another. The fact is that its framers made it clear that their objective was to “secure the blessings of liberty to **ourselves** and our **posterity**” (Government of the United States, 1979: 11). As all these were white Americans, they did not integrate the welfare and liberty of the blacks to their project. The shame is that one of the framers of the founding principles of the American nation namely George “WASHINGTON possesses a slave” (AA: 266). This suggests that the government neglects the natural rights of the blacks. There is no care for their freedom and right to the pursuit of happiness and equality to other men and women. Don E. Fehrenbacher argues that the the “framers [of the Constitution] entertained no thought of trying to abolish slavery but left the institution unmolested as a creature of state law” (2001: 39-40).

In making their nation full of black slaves, the Americans conform to despotic rules like the so-called North Africans. And it is another inconsistency to despise the latter’s while they follow the same lines. The poet, in fact, is criticizing all those voices in the members of the American government who are outraged by the North African despotic rules while they are perpetuating the same principles within their own government.

The poet tells them that it is needless to “let your soul despotic laws despise/ Since as despotic ones yourself devise” (AA: 266). The despotism the poet refers to concerns the institutionalization of black slavery in the States in the same way as the North African rulers were encouraging the capture and enslavement of Americans, among other Christians. David Humphreys, for instance, considers that the American government is far from being a despotic republic. He writes, “We lack the gaudy pomp that wails/ On Eastern Monarchs, or despotic states; / Yet well we spare what realms despotic feel, / Oppression’s scourge and persecution’s wheel” (1804: 37). However, for the poet this same government deprives the blacks from their natural right to liberty and “insult daily with oppression blend; / Kings of your **kitchens**, say tyrannic lords” (AA: 266; emphasis added). The emphasised word *kitchen* is metaphorical in meaning, suggesting the idea that the enemies to liberty are endemic to the framers of the institutions of the government of the United States. It can also be said that the poet is calling those at home who are boasting of the happiness that is theirs thanks to the principles of their nation while these same principles exclude the black race who are turned slaves. The poet, in fact, addresses those writers and statesmen who insist upon the “*heimlish* pleasures” of their land of freedom and the “*unheimlish* terror of the space or race” of the Algerians who are enslaving their fellow citizens as their own land of liberty deprives the blacks from their own liberty (Bhabha, 1990: 2).

The Religious Roots of Black and White Slavery: Muslim and Christian Masters

In addition to the political institutions which encouraged the slavery practice, there was the religious one. In North Africa,

there was a tendency to associate the capture of Westerners with the teachings of Islam which was misinterpreted to enslave every non-Muslim. In fact, the Westerners being Christians were considered as infidels, and for that they had to suffer from the terror of the Muslims. The emergence of the North African captivity crisis soon after the independence of the United States was related to the Manichean dialectic between the Christians and the Muslims. The majority of the narratives about the crisis along with the political discourse explained the crisis from a religious perspective and insisted upon the idea that the dictates of the Islamic religion propelled the Algerians to capture and enslave every person that was not Muslim. They were considered as enemies to their religion, so they had to be enslaved by the Muslims. The piety of the latter made them obey the dictates. The idea is that the writings within this tradition considered Islam as the enemy of liberty, and the enslavement of the Christians was a way through which this is expressed. Violence and barbarism are also associated with this religion. Ever since the first encounter between the Islam and Christianity, according to Edward Said, the former is reduced to a "handful of stereotypes, and generalizations about faith, its founder, and all its people [along with] its violence, primitiveness, atavism, threatening qualities" (1997: xvi.).

The American in Algiers carries this message as the narrator of canto one relates his capture and enslavement to the dictates of Islam. He speaks about one of his captors as "bloody Mussulman" (AA: 258). The association of blood with the Muslims is a way of saying that their religion preaches violence against the non-Muslims. On behalf of the Dey of Algiers, the narrator says, "My God commanded, and Mahomet gave/ Full

leave to make each infidel a slave" (Ibid. 259). It means that it is the Islamic religion that preaches the enslavement of the Christians, which became an act of faith for the rulers of Algiers and the sea captains who captured the Christians. The writer of the poem was not the only one to voice this idea. John Foss starts his *Journal* with a demonization of the Muslims of Algiers. He holds that their religion teaches them to "persecute all its opposers" (1999: 73). Therefore, the Algerians are created as the antithesis of the Christians, and they are demonized for their religious background. This drawn contrast between the Algerians and the Christians is sharpened with the captivity crisis, as the American captives regarded their captors as the enemies of Christianity in the first place and of the United States in the second.

The writer of the poem shows that the religious drives behind the emergence of the slavery practice are not restricted to the Muslims; the Christians, too, refer to religion to serve their so-called humanitarian project, the smokescreen behind the enslavement of the Africans. There is hypocrisy on the part of the Americans to be outraged by the enslavement of their citizens by the Muslims while they contribute in the implementation of slavery in their own soil. Like the so-called 'barbarous and bloody' Muslims, the black narrator of canto two considers that the Christians are also engaged in vile and inhumane practices in the name of religion,

Such are the boasted virtues that possess
These pious scourgers of the human race;
Their title such, to fair unsullied fame,
Which zones and climes, and distant realms proclaim;
Such are the murders---such the deeds of blood,

Vile Christians perpetrate to serve their God.
(AA: 164)

For the poet, the enslavement of the Africans by the Christians has religious connotations as it is an act of faith and piety in the same way as it is for the Muslims. The poem explains the link between religion and slavery by accounting for the appropriation of Christianity as a means to subjugate people by the Christian powers, starting with the Spanish. During many years, the Spanish had been subduing or exterminating the Latin Americans in the name of Christianity in the colonial period. And now the poet says that the teachings of the Bible are being misinterpreted to enslave the Africans, who are brought from Africa to the United States on the basis that they were pagan and as such they deserved to be converted to their faith. In this perspective, Philip Gould argues that Canto Two's "African speaker turns around the argument about the barbarity of Christian manners to highlight" (Gould, 2003: 95) the problem of slavery in the American republic.

What is important to keep in mind is that the poet draws parallels between the enslavement of the blacks by the Americans with that endured upon the Americans in Algiers so as to bring the issue of black slavery into the American conscience. The poet reveals the hypocrisy and inconsistency behind the humanitarian precept as it rather enslaves the blacks. Whether the factors behind them are religious or political, the poet insists upon the fact that the result is the same, namely the implementation of systems that are inhuman. Therefore, it is important that the enslavement of the blacks on the American soil be recognised as such instead of being committed only to the suffering of the Americans in Algiers so as to obtain its

abolition. While white slavery in Algiers received a great of interest in the States, that of the blacks remained ignored. It is only through efforts like the poet's that it could be expressed, which he (or she) does by drawing the analogy between the two, focusing on the process of enslavement, its political and religious drives and especially its inhumanity.

The Enslavement of the Americans and the Blacks and the Inhumanity of the Practice

The poet carries on the analogy between white slavery in Algiers with black slavery in the United States by exposing the process through which the free men and women are turned slaves and the inhumanity they face when they become slaves. The American slave in canto one is transferred from the state of free man into slave in Algiers in the same way as the African is 'shipped' to America as property without any human dignity. To begin with the former, soon after his capture at sea, to a "public auction" in the city of Algiers (AA: 260) he was brought so as to be sold as property to the "best bidder" (Ibid.). This process of enslaving the Americans involves their dehumanisation through making them properties instead of persons. This non-respect for the human dignity of the slave is all the more showy in the way they are treated by the common people in the streets of Algiers and their masters. In fact, the suffering of the slaves in captivity has different aspects which are either physical or moral. Through "the streets insulted all the way" to the Dey of Algiers he was brought to be sold (Ibid. 259). Once the property of the best bidder, he is mistreated through overwork, starvation and punishment. Also he had to endure solitude away from his relatives and friends in America. The poet shows how hard the

white slaves' condition is in Algiers. The American deplores his situation as a slave in Algiers,

Naked and hungry, days, and months, and years,
I've serv'd this thankless tyrant in Algiers;
My naked back oft' feels with keenest smart
The pow'rful lash that pierces to the heart;
Laborious days, and restless nights, in tears,
Chain'd in a dungeon, wear away my years;
My nightly cell is hung with cobwebs round,
A stone my pillow, and my bed the ground;
Absorbed in grief, I spend each hapless hour,
Sigh for lost friends, and my sad fate deplore:
My lov'd Rosina, and my infants, oh!
My soul runs frantic when I think of you;

(Ibid. 260-261)

To raise anti-slavery concerns in the American people, the poet juxtaposes the sufferings of the Americans under slavery in Algiers to the suffering of the blacks in the United States. He (or she) shows that like the Americans in Algiers the blacks have been happily in harmony with nature in Africa before they were turned captives followed by inhumane slavery in the States. The black narrator says that they used to be "the happiest of the human kind [...] But oh! What mis'ries tread on heels of joy! / How soon dark clouds oft' veil the beauteous sky" of Africa and its people (Ibid. 269). This happy life was to be troubled by the coming of a vile race "well arm'd, who ev'ry side assail" (Ibid. 270). In fact, the inhumanity of the slave traders like the American planters expresses itself in their treatment of every son and daughter of Africa as neither "age nor sex they spare" (Ibid). The speaker himself has seen "his lovely bride/ By ruffian hands,

insulted, seiz'd, and ty'd" to see her lover made prisoner and brought to the States as a slave. Like the Americans under the North Africans, they are put in vessels of shame to be mistreated onboard, "Parching with thirst, and threat'ned with starvation" (Ibid). They leave their family and relatives in woe and misery to ensure the pursuit of the 'happiness of others' by working for them days and nights as slaves. About his bride, the speaker says that often "her agonizing cries [he hears]" (Ibid. 271) miles away in slavery.

Like the Americans in Algiers, the blacks are soon brought to the slave markets on America's shores to be sold as goods for future slaveholders:

> Each jockey views the slaves before he buys;
> Tears from one family a tender mother,
> A father, wife, or sister from another;
> A father, mother, sister, self, and wife,
> To diff'rent ones were sold, and sold for life
> (Ibid. 271)

The poet here describes the way in which Africa's sons and daughters are torn from their families and made slaves in the States without any human consideration. They are to become the properties of those Americans forever. The poet through the voice of the black speaker considers these slave owners as "savage brutes" like the "savage" masters of Algiers. He and the other newly enslaved blacks are overworked and starved.

Similarly, the speaker of canto one says, "I brav'd, and purchas'd freedom with my blood; / This mangled body now with chains opprest/ to end my days in slavery in Algiers" (Ibid. 255). Like any piece of writing about white slavery in Algiers,

the poem insists upon the sufferings of the American slave under the oppressive power of the Algerian master. The narrator of poem, the slave himself, addresses to his compatriots, insisting upon the happiness that is theirs and the woe that is his because of being enslaved in Algiers while in America the Constitution made it a principle of its to ensure the pursuit of happiness for every son of Columbia. It is said, "[w]hile you my countrymen each blessing share, / I claim the gen'rous sympathetic tear, While free as wind/ you rove from pole to pole, (No locks, nor bars, nor dungeons to control)/ Trembling I bend beneath a tyrants rod,/ While you enjoy prosperity and ease" (Ibid. 251). This part of the poem which depicts the inhuman treatment of the enslaved American captives conforms to the descriptions the captives were sending home. In his journal, John Foss writes, "[i]t was soothing to find a spark of humanity in my barbarous masters" (1998: 75). Besides, when the poem was produced the United States was still coping with the question of the Algerian captives. Therefore, a spate of writings was produced to voice America's outrage against the enslavement of its citizens in Algiers. David Humphreys, for instance, reproduces this same idea in his poems about the happiness and glory of America as he demarcates in poetic terms the transfer of free Americans into slavery in North Africa. In "On the Future Glory of the United States" (1783), he condemns the "pirate race" (1804: 52) that "have seiz'd our ships and made our freemen slaves" (Ibid. 51). Nevertheless, what Humphreys does not say is that there were in the United States people that resembled the so-called "pirate race", and these involve all those people who either owned and exploited black slaves or provided institutional support to the practice of slavery while they were being outraged by the

enslavement of their fellow citizens in Algiers. *The American in Algiers* reveals this inconsistency so as to bring the cause of the black race to the American scene.

Conclusion

As a conclusion, it is clear that the poet in *The American in Algiers* conveys an abolitionist appeal against the enslavement of the blacks in the United States. Though poetic in form, the poem conveys this message through appropriating the captivity narrative genre that was popularised in the early beginnings of the American republic. While the genre was more related to the white captives in North Africa, the poet removes the centre of interest from the white American captives to the black slaves in the United States by giving voice to the latter. Therefore, the poem becomes a kind of precursor to the slave narrative genre that was popularised later on in the nineteenth century with Frederick Douglass and others. Its abolitionist message is also a kind of forerunner for the abolitionist movement that started to be emphatic with activists like William Lloyd Garrison in the same century. The idea is that the poet is one of those early Americans to rise against slavery in the United States.

Works Cited

Anonymous, (1797), *The American in Algiers, or the Patriot of Seventy-Six in Captivity* (Online) Available: http://www.gilderlehrman.org/teachers/scholars/HSP03.EAA9.Guster.pdf (Accessed in October 2011)

Baepler, Paul, Edr (1999), *White Slaves, African Masters: an Anthology of American Barbary Captivity Narratives*, Chicago: the University of Chicago Press.

Barry, Peter (1995), “New Historicism and Cultural Materialism” in *Beginning Theory*, Manchester: Manchester University Press.

Bertens, Hans (2001), “Literature and Culture: the New Historicism and Cultural Materialism” in *Literary Theory: the Basics*, London: Routledge.
Bhabha, Homi, (1990), *Nation and Narration*, London: Routledge.
Fehrenbacher, Don E. (2001), *The Slaveholding Republic: an Account of the United States Government's Relations to Slavery*, Oxford: Oxford University Press.
Foss, John, (1999) “A Journal of the Captivity and Suffering of Josh Foss” in *White Slaves, African Masters: an Anthology of American Barbary Captivity Narratives*, Paul Baepler (Edr), Chicago: the University of Chicago Press, 1798.
Gould, Philip (2003), *Barbaric Traffic: Commerce and Antislavery in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Massachusetts: Harvard University Press.
Guster, Micah (2005), “Introduction” to *The American in Algiers,* Online Available:
http://www.gilderlehrman.org/teachers/scholars/HSP03.EAA9.Guster.pdf (Accessed in October 2011)
Humphreys, David (1804) “On the Happiness of America” in *The Miscellaneous Works of David Humphreys*, Ney York: T and G Words, 1786.
-----, (1804) “On the Future Glory of the United States” in *The Miscellaneous Works of David Humphreys,* Ney York: T and G Words, 1983.
Said, Edward W. (1997), *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine the Way We See the Rest of the World,* New York: Vintage Books.
United States Government (1979), *The Declaration of Independence and the Constitution of the United States of America*, Washington: United States Government Printing Office.
Wolf, John B. (1979), *The Barbary Coast: Algiers Under the Turks 1500 to 1800*, New York: W. W. Norton and Company.



Revue scientifique semestrielle à comité de lecture
Langue et littérature



Tél fax: 026 21 32 91
Email:elxitaab.lad@gmail.com

Editions Laboratoire "analyse du discours"
Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou

Dépôt légal: 2006 – 1664
ISSN : 11-12 7082

N° 11
Juin 2012

الفهرس

دراسات باللغة الأجنبية